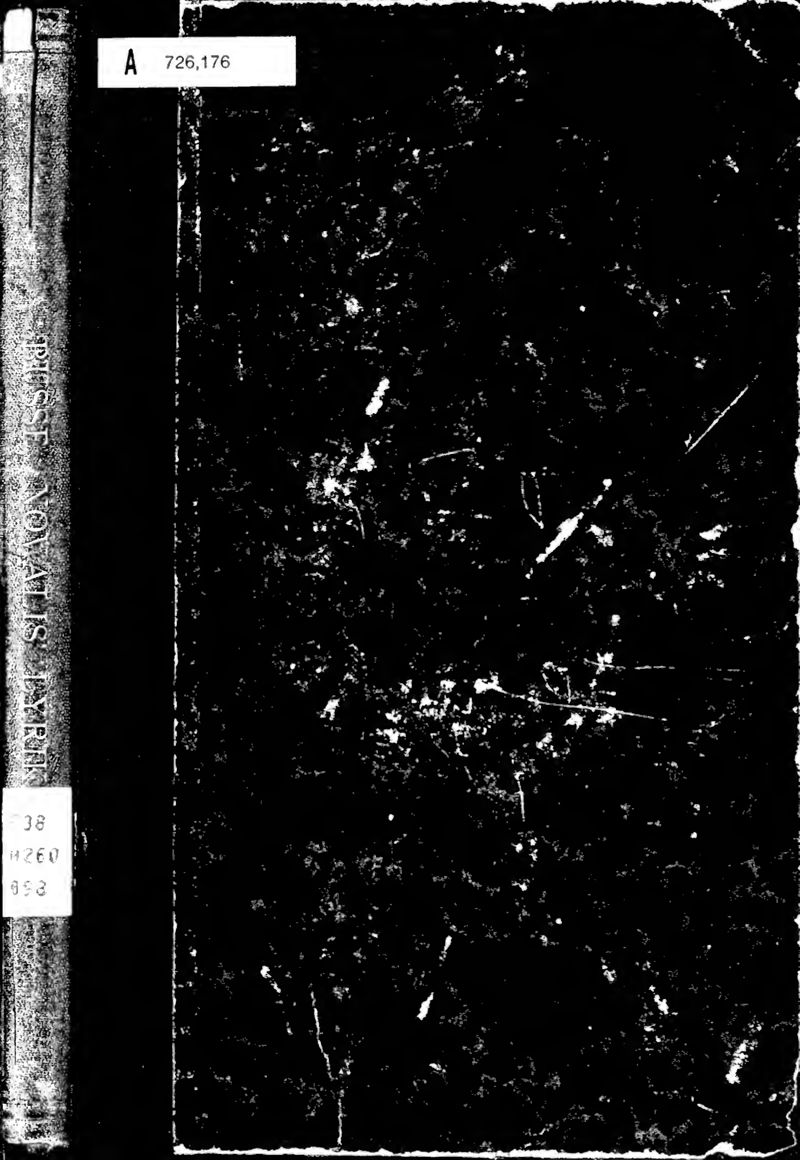
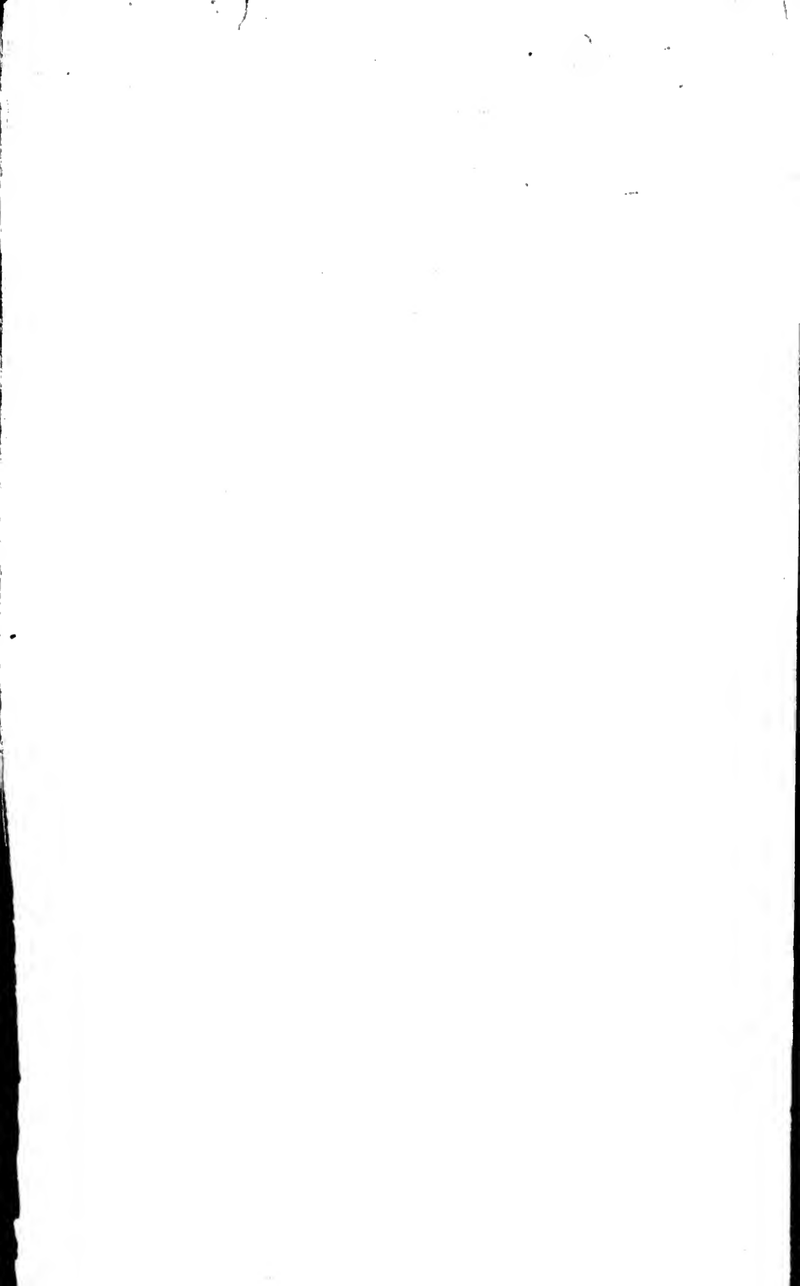
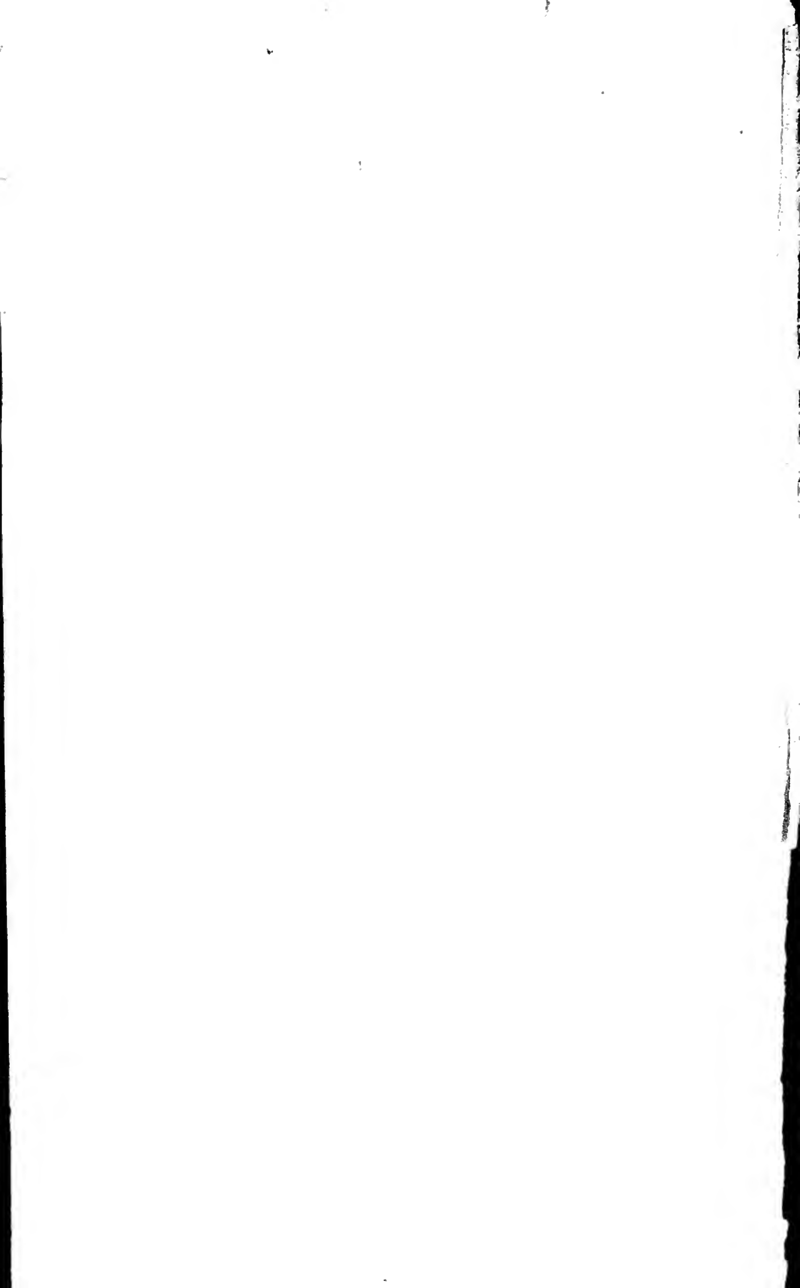

A 726,176
38
H260
898







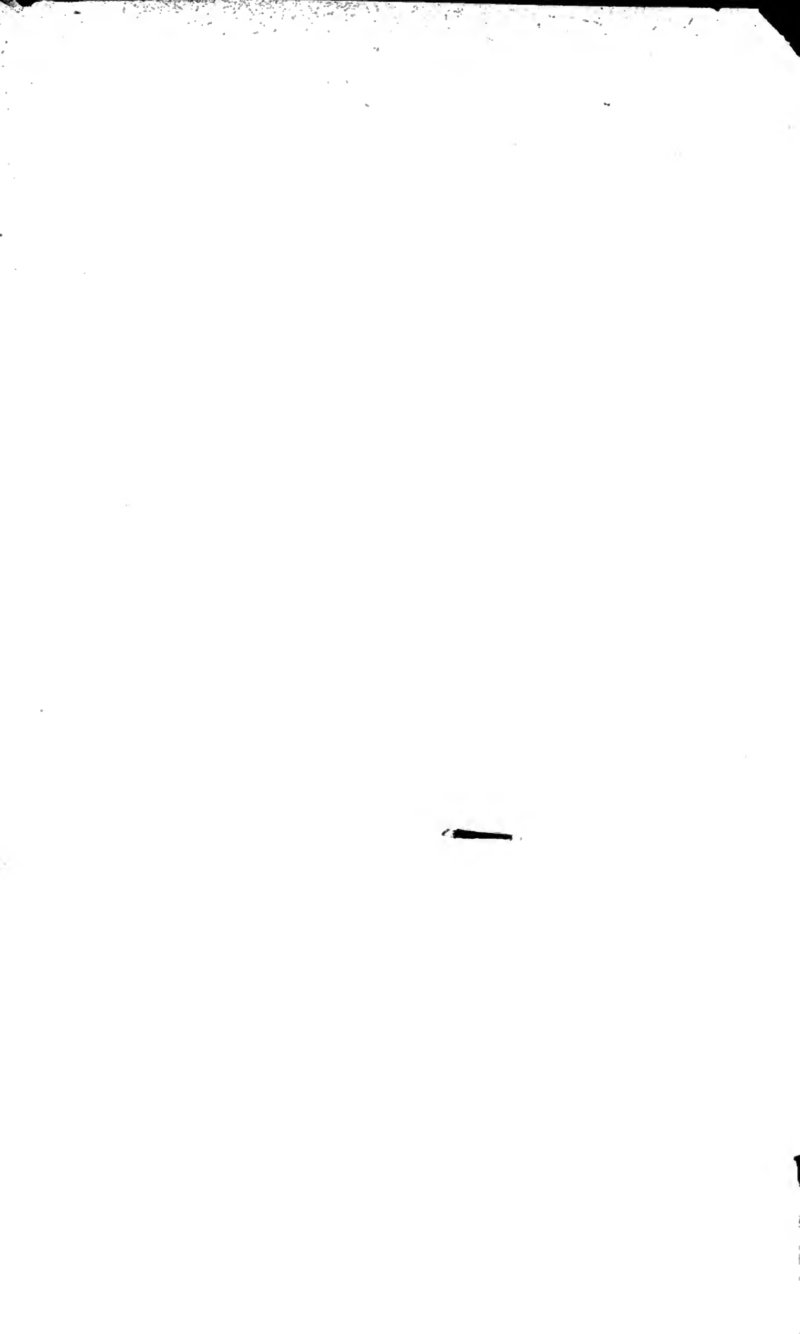
Von

DR. CARL BUSSE.

1898.
Georg Maske in Oppeln.

WOLFGANG GOLTHER

zugeeignet



Vorbemerkung.

Die nachfolgende Arbeit möchte der Novalis-Forschung nach zwei Seiten hin dienen. Sie will einmal einer Biographie Hardenbergs vorarbeiten, die trotz trefflicher Ansätze von Dilthey, Haym, Schubart und Bing uns doch noch fehlt. Weshalb ich in diesen Essays nur Ansätze erblicken kann, muss meine Schrift selber lehren. Ich habe darin eine neue Datirung der vielumstrittenen Hymnen zu begründen versucht, habe weiter versucht, ihre innere Entstehungsgeschichte klarzulegen, neue wichtige Einflüsse aufzudecken und im Anschluss daran mein von der gangbaren Meinung wesentlich abweichendes Urteil zu motiviren. Mit der Anerkennung der hier gewonnenen Resultate würde sich das wichtigste Kapitel der Novalis-Biographie völlig umgestalten.

Des weiteren wollte ich dem künftigen Herausgeber einer kritischen Ausgabe der Hardenberg'schen Schriften den Weg ebnen. Diesem Zwecke versuchen die Anmerkungen am Schlusse der Arbeit, die vergleichenden Tabellen der verschiedenen Drucke und die übrigen mehr philologischen Nachweise gerecht zu werden. Für ein kleineres Gebiet hat sich Woerner in gleicher Richtung bemüht.

Es kann nicht ausbleiben, dass eine Schrift, die sich mit so manchen Resultaten und Glaubenssätzen der Novalis-Forschung in Widerspruch setzt, mannigfache Anfechtungen wird ertragen müssen. Keinen besseren Wunsch könnte ich ihr auch mit auf den Weg geben. Denn ich bekenne mich durchaus zu der Weisheit des alten Griechen, dass der Streit der Vater aller Dinge ist . . .



Bibliographie.

a. Drucke und Ausgaben.

1. „Blumen“. In „Jahrbücher der preuss. Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten“. Berlin 1798, II. Band, S. 184, 185.
2. Glauben und Liebe. Ebenda, II. Band, S. 269—286.
3. Blüthenstaub. In „Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. I. Band, 1798, S. 70—106.
4. Hymnen an die Nacht. Ebenda, III. Band, 1800, S. 188—204.
5. Geistliche Lieder I—VII. Im „Musenalmanach für das Jahr 1802. Herausgegeben von Aug. Wilh. Schlegel und Ludw. Tieck“. Tübingen 1802.
6. Drei Lieder (An Tieck — Bergmannslied — Weinlied). Ebenda.
7. Novalis Schriften. Herausgegeben von Friedr. Schlegel und Ludw. Tieck. Berlin 1802.
8. Dasselbe, II. Auflage. Berlin 1805.
9. Dasselbe, III. Auflage. Berlin 1815.
10. Dasselbe, IV. vermehrte Auflage. Berlin 1826.*)
11. Dasselbe, V. Auflage. Berlin 1837.
12. Novalis Schriften. Herausgegeben von Ludw. Tieck und Ed. von Bülow. Dritter Teil. Mit Novalis' Bildnis. Berlin 1846.
13. Jugendgedichte von Novalis. (Vier ungedruckte aus v. Meusebachs Sammlung.) In „Findlinge“. Zur Geschichte Deutscher Sprache und Dichtung von Hoffmann v. Fallersleben. Zweites Heft. Leipzig 1859.
14. Novalis' Apologie von Friedrich Schiller's Gedicht „Die Götter Griechenlands“. Aus v. Meusebachs Sammlung. In „Germania. Vierteljahrsschrift für Deutsche Alterthumskunde“. Herausgegeben von Karl Bartsch. Dreissigster Jahrgang, Neue Reihe Achtzehnter Jahrgang. Wien 1885, S. 223.

*) Mir liegt ausserdem eine „Vierte vermehrte Auflage“ vor, die in Stuttgart 1837 erschien; wahrscheinlich ein unberechtigter Nachdruck. Sie stimmt mit der Auflage von 1826, von einigen kleineren Textverderbnissen abgesehen, wörtlich überein.

15. Novalis Gedichte. Berlin 1857.
16. Novalis Gedichte. Herausgegeben von Willibald Beyschlag. Halle 1869.
17. Dasselbe, II. Auflage. Leipzig 1877.
18. Heinrich von Ofterdingen. Von Novalis (Friedr. v. Hardenberg). Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Julian Schmidt. Leipzig 1876. Bibl. der Deutschen Nationallitteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Band 38.
19. Die Christenheit oder Europa. Ein Fragment. Neben dem unzuverlässigen Druck in der IV. Auflage der Schriften neu abgedruckt in „Novalis Briefwechsel“. Herausgegeben von Raich (s. u.) S. 143—187.
20. Novalis Werke. (Fouqué's Undine). Herausgegeben von J. Dohmke. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe. Leipzig o. J. (Auswahl).

b. Litteratur.

1. Friedrich von Hardenberg (genannt Novalis). Eine Nachlese aus den Quellen des Familienarchivs. Herausgegeben von einem Mitglied der Familie. Gotha 1873.
2. Dasselbe, II. Auflage. Gotha 1883.
3. Schubart, Dr. A. Novalis' Leben, Dichten und Denken. Auf Grund neuerer Publikationen im Zusammenhang dargestellt. Gütersloh 1887.
4. Bing, Just. Novalis (Friedrich von Hardenberg). Eine biographische Charakteristik. Hamburg 1893.

---

5. Tieck, L. Ueber Novalis' Leben. In der Vorrede zur III. Auflage d. Schr.
6. Just. Ueber das Leben Friedrichs von Hardenberg. Aus Schlichtegrolls Nekrolog wieder abgedruckt im III. Teil der Schriften, S. 1—44.
7. Meusel. Historische und litter. Unterhaltung. Koburg 1818. S. 238.
8. Haffner, W. Novalis. In „Westermanns Monatshefte“, Band 25, S. 277.
9. Dilthey, W. Novalis. In „Preussische Jahrbücher“, Band 15. Berlin 1865. S. 596—650. (Zum Teil übernommen in Diltheys Leben Schleiermachers, Band I. Berlin 1870).

10. Haym, R. Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Berlin 1870, S. 325—390.
11. Brandes, G. Die romantische Schule in Deutschland. II. Band der „Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts". IV. vermehrte Auflage. Leipzig 1894. S. 173—214.
12. Carlyle, Th. Essays on the greater german poets and writers. London.
13. Boyesen, H. H. Essays on German literature. London 1892. (Darin: Novalis and the blue flower).
14. Lebrun. Un Allemand d'il y a cent ans: Frédéric Novalis. In: „La nouvelle Revue". 1886. Nov. I.
15. Ruge, A. Geschichte der neuesten Poesie und Philosophie seit Lessing oder unsere Klassiker und Romantiker. Der „Sämtlichen Werke" I. Band. Leipzig 1850. Darin „Novalis", S. 231—257.
16. Fortlage, K. Sechs philosophische Vorträge. II. Ausgabe 1872. Darin über „Novalis und die Romantik".
17. Altmüller, H. Deutsche Klassiker und Romantiker. Darin „Novalis und Brentano". Kassel 1892.
18. Beyschlag, W. Ueber Novalis in seiner Ausgabe der „Gedichte" (s. o.) S. 5—37.
19. Dohmke, J. Novalis Leben und Werke. In der kritischen Ausgabe (s. o.) S. 3—16.
20. Gebauer. Friedrich von Hardenberg. In der „Allgemeinen Encyklopädie" von Ersch und Gruber. II. Sektion, II. Teil. Leipzig 1828. S. 385—388.
21. Baur, G. Friedrich von Hardenberg. In der „Allgemeinen Deutschen Biographie". X. Band. 1879. S. 562—570.
22. Weissenfels, Rich. Kleist und Novalis. („Vergleichende Studien zu Heinrich von Kleist II"). Zeitschrift für Vergleichende Litteraturgeschichte und Renaissancelitteratur. Herausgegeben von Max Koch und Ludwig Geiger. Neue Folge, Band I. Berlin 1887. S. 301—323.
23. Woerner, R. Novalis' Hymnen an die Nacht und geistl. Lieder. Inaugural-Dissertation. München 1885.
24. Beyschlag, W. Novalis und seine geistlichen Lieder. Rede beim Antritt des Rektorats der Universität Halle-Wittenberg. Abgedruckt in „Deutsch-Evangel. Blätter". 18. Jahrgang. S. 505—528.
25. Rothe, R. Novalis als religiöser Dichter. In „Allgemeine

kirchliche Zeitschrift". Herausgeg. von D. Schenkel. III. Jahrg. Elberfeld 1862. S. 608—624. Vergl. a. dess. „Gesammelte Vorträge u. Abhandlungen, eingel. von Nippold. Elberfeld 1886. S. 64—82.

26. Nippold, Friedr. Rothe und Novalis. Ebenda. S. 196—208.
27. Baur, G. A. L. Novalis als religiöser Dichter. Vortrag. Leipzig 1877.
28. Schmidt, Julian (über den Heinrich von Ofterdingen) in seiner Ausgabe des Romans (s. o.) S. V—XXIII.
29. Donner, J. O. E. Der Einfluss Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker. Helsingfors 1893. Ueber Novalis S. 125—146.

---

30. Gosche (über die Herkunft des Pseudonyms Novalis) im „Archiv für Litteraturgeschichte" I, 325 f.
31. Erich Schmidt. Zu Novalis: I „Ein Jugendbrief als Tassoparaphrase. II: Zur Chronologie der Hymnen". In der Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte. Herausgegeben von Bernhardt Seuffert. Weimar 1888. Band I, S. 287—289.
32. Vergl. ferner: Die grossen Werke von Julian Schmidt, Koberstein, Goedecke, Barthel u. a.

Novalis Briefe:

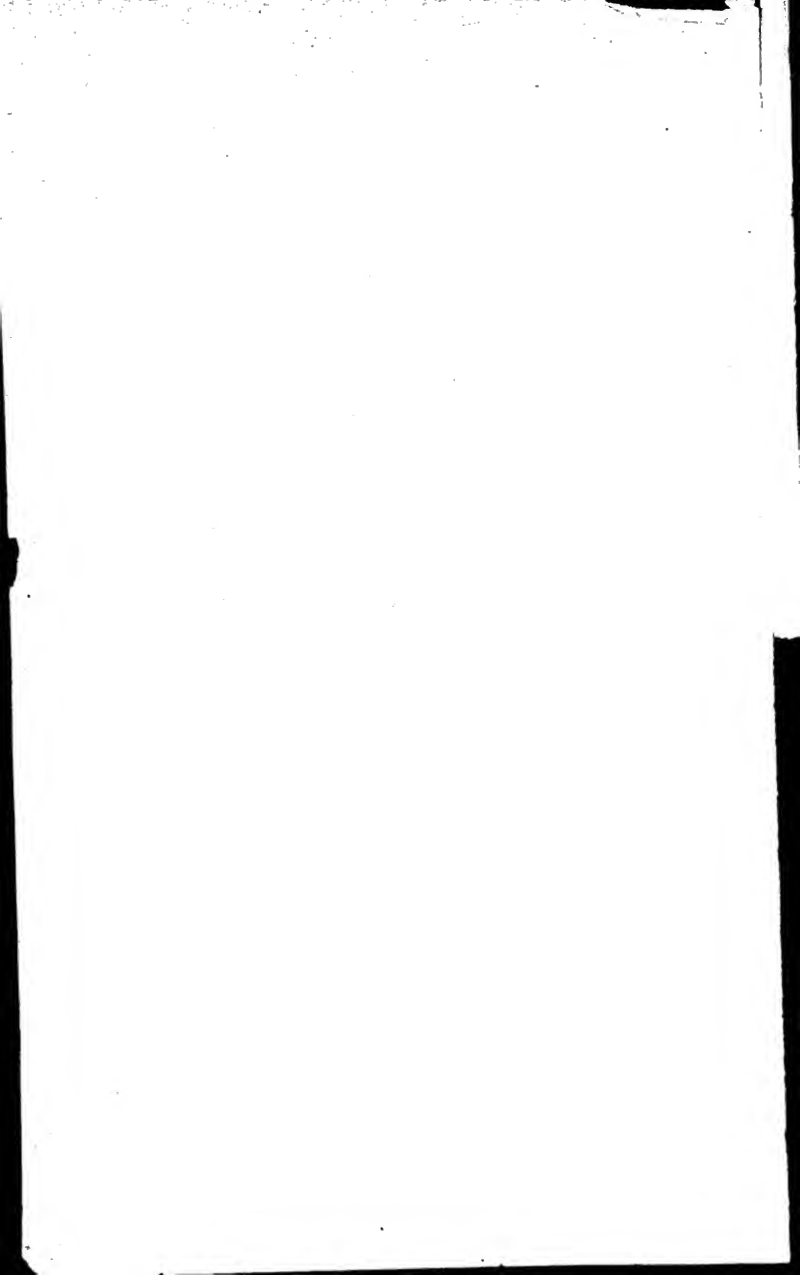
ausser in den „Schriften" Band II u. III, und der „Nachlese":

33. Strodtmann. Briefe von und an Bürger. Band III, 234—236.
34. Peters, A. General Dietrich von Miltitz, sein Leben und sein Wohnsitz. Nebst vier noch ungedruckten Briefen an ihn von Novalis etc. Progr. Meissen 1863.
35. Holtei, K. v. Briefe an L. Tieck. IV Bände. Breslau 1864. In Band I, 304—312 Briefe von Novalis. (Die Datirung dazu s. Dilthey, Preuss. Jahrbücher).
36. Raich, J. M. Novalis' Briefwechsel mit Friedrich und August Wilhelm, Charlotte und Caroline Schlegel. Mainz 1880.



I.

Hymnen an die Nacht.



Als Eduard Young seine liebsten Angehörigen bald nacheinander durch den Tod verlor, schrieb er seine berühmten „Night-thoughts", pries er die Nacht, den Tod, das Christenthum. Als dem Grafen Stolberg seine treue Hausfrau Anna entrissen ward, trat eine auffällige Steigerung seines religiösen Empfindens ein, und er feierte den Tod als die seligste aller Stunden, die ihn hinabziehn würde in jene Nacht, in welche sein Weib sich „liebend gehüllt" hätte.[1]) Und als Hölty in einem Rollenliede den Tod eines Mädchens beklagt, giebt er seiner Abneigung gegen den Prunk des Tages, seiner Sehnsucht nach dem stillen nächtigen Dunkel Ausdruck.[2])

Auch in Friedrich von Hardenbergs Leben musste erst ein schweres Geschick eingreifen, ehe er zu dem Sänger der Nacht wurde. Sofie von Kühn, seine junge Geliebte, dieses merkwürdige Kind, das alle bezauberte, starb. Der Schlag, der Novalis damit traf, gab seinem ganzen Leben eine neue Richtung. Er machte ihn, den seine Freunde so gern mit dem sanften Johannes verglichen, nicht zum verzweifelten Empörer gegen Gottes Ratschluss — er gab ihm nur den einen Wunsch, nun auch zu sterben. Sich selbst wollte Hardenberg damals umbringen, nicht durch Gewaltsmassregeln, sondern durch reine Macht des Willens.[3]) Fichtes Lehren waren ihm in Fleisch und Blut übergegangen. Etwas ähnliches sehen wir 2 Jahre später bei Schleiermacher, als er daran denkt, dass ihm Henriette Herz verloren gehen könne. Er würde sich dann, schreibt er ihr in einem Briefe, „geistig töten".[4]) In Goethes Wahlverwandtschaften (Ottilie),

---

[1]) Vergl. A. Sauer, Der Göttinger Dichterbund. Band III, S. 9 und 162 in Kürschners deutsch. Nationallitt. Band 50. II 7.
[2]) Elegie eines Schäfers. (Deutsch. Nationallitt. Band 50 I, S. 24.)
[3]) Vergl. zu diesem Entschlusse Schriften II 135/36; III 189, 191, 237.
[4]) Dilthey, Leben Schleiermachers 1, 376.

in Kleist's Penthesilea gewinnt diese Idee neue Form. Und als das „Blumenblatt" nun wirklich in die jenseitige Welt gefallen, als Novalis sich durch keinen holden Trug mehr Sofiens Tod verbergen kann, da tritt auch bei ihm diese gesteigerte religiöse Empfindung ein, diese Hingabe an das Christentum, diese Sehnsucht nach dem Tode, der ihm nun als „Menschenfreund" erscheint, wie Hölty ihn gepriesen hatte, — nach dem Tode, der ihm die Vereinigung mit der Geliebten verhiess. Aus diesen Stimmungen erwuchsen jene sechs feierlichen und merkwürdigen Gesänge, die uns als „Hymnen an die Nacht" heut vorliegen.

Aber es ist nicht nur die allgemeine Stimmung, die hier massgebend ist. Durch sie war noch kein fester Punkt gegeben, um den sich die Dichtung krystallisieren konnte. Wir sind so glücklich, diesen Punkt bestimmen zu können. In der uferlosen allgemeinen Empfindung taucht ein persönliches Erlebnis auf. Am 13. Mai 1797 (die Schriften datiren fälschlich 98) schreibt Novalis in sein Tagebuch: „Abends ging ich zu Sofien. Dort war ich unbeschreiblich freudig. Aufblitzende Enthousiasmusmomente. Das Grab blies ich wie Staub vor mich hin. Jahrhunderte waren wie Momente, ihre Nähe war fühlbar, ich glaubte, sie solle immer vortreten". Und einen Tag darauf, am 14. Mai, notirt er „einige wilde Freudenmomente" an ihrem Grabe.[5])

Die dritte „Hymne an die Nacht" wiederholt fast wörtlich diese Tagebuchstelle, nur poetisch vertieft. Auch dort steht er am Grabe und „zur Staubwolke wurde der Hügel, durch die Wolken sah ich die verklärten Züge der Geliebten . . . Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne wie Ungewitter".

Zweierlei ist hier bemerkenswerth. Nämlich zunächst, dass in dieser Tagebuchstelle der Kern der ganzen Dichtung liegt, dass die Hymnen aus diesem Erlebnis herauswuchsen. Ist das auch stets betont, so ist es doch, wie mir scheinen will, nie in die rechte Beleuchtung gerückt worden. Denn die frappante Aehnlichkeit der Form, die zwischen der Tagebuchstelle und dem entsprechenden Passus der Hymnen besteht, beweist, dass hier nicht nur der Keim liegt, sondern

---

5) Schriften III, 56.

dass Novalis diesen Keim als solchen auch erkannt hat, dass er von vornherein über die Entwickelungsfähigkeit desselben Klarheit hatte und — um einen Geibelschen Ausdruck zu gebrauchen — darüber „brütete“. Damit ist etwas gewonnen für die Datirung. Zweitens aber ist bemerkenswerth, dass Novalis hier zum ersten und man darf sagen einzigen mal von einem persönlichen Erlebnis ausging. Er liess sich sonst durch Bücher anregen. Ein psychologisch wichtiges Moment, das besonders zur Erklärung der merkwürdigen Form, in der die Dichtung auftritt, ins Gewicht fällt.

Der 13. Mai 1797 ist also der Anfangspunkt jener Zeit, in der die Hymnen entstehn. Der Endpunkt ist der 28. März 1800, in der sie nach Berlin an Friedrich Schlegel gesandt werden. In die Zwischenzeit fällt ihre Vollendung. Aber wann? Das ist die grosse Frage, über die endlos gestritten wird. Die grosse Mehrzahl aller Forscher hält an den Angaben Tiecks oder Just's fest, wonach 1797 resp. 1798 das Jahr der Abfassung wäre. Der feinfühligste von allen, Dilthey, will 1798 eine Umarbeitung setzen, und Bing rückt die Dichtung gar bis an die Jahrhundertwende hinan.

Alle diese Datirungsversuche sind unhaltbar. Nimmt man, wie die meisten, 1797 oder 1798 als Entstehungsjahr an, so ist es unbegreiflich, weshalb Novalis die Hymnen nicht früher veröffentlicht hat. Man hat wohl behauptet, gerade weil so viel persönliche Züge, so viel selbsterlebte Schmerzen darin seien, weil der Gedanke an Sofie dem zartfühlenden Dichter heilig war, hätte ihn eine feine Scham davon abgehalten, die Dichtungen dem Publikum preiszugeben oder sie auch seinen Freunden zu zeigen. Das ist thöricht. Der Novalis, der in Briefen all seinen Schmerz ausschreit, seinen Entschluss verkündet, sich selbst kraft seiner Sehnsucht zu töten, der sich gegen den Vorwurf wehren muss, sogar gegen ihm ferner stehende Bekannte allzu offenherzig gewesen zu sein[6]) — der hat wahrlich keinen Grund, die sein Schamgefühl viel weniger berührenden, durch eine bewusste Kunstform von ihm entfernten[7]) und

---

[6]) Raich, S. 36, 37.

[7]) Vergl. Schriften II, 219: „Mit jedem Zuge der Vollendung springt das Werk vom Meister ab, in mehr als Raumfernen, und so sieht mit dem letzten Zuge der Meister sein vorgebliches Werk durch eine Gedankenkluft von sich getrennt, deren Weite er selbst kaum fasst etc.“

über das Persönliche hinausgehobenen „Hymnen“ den Schlegels nicht mitzuteilen. Und weiter: als nachher die Stimmung, in der die Hymnen wurzelten, verwunden, als er zum zweiten Male glücklich verlobt war — was hinderte ihn da, sie fortzugeben? Wenn er sie 1800 hingab, warum nicht ebensogut schon 1799? Einfach weil sie noch nicht existirten?

In der That kommt Bing auch aus anderen Gründen zu diesem Schlusse und setzt sie deshalb an die Jahrhundertwende. Aber auch seine These hält nicht stand. Es ist psychologisch ganz undenkbar, dass Novalis diese Hymnen in seiner glücklichen Bräutigamzeit geschrieben haben sollte — in jener Zeit, in der die Stimmungen des Sommers 1797 gar keinen Boden bei ihm fanden. Und in diesen Stimmungen wurzeln die Hymnen doch zweifellos. Ferner aber muss Bing selbst zugeben, dass wir mit dieser versuchten Neu-Datirung fast ebensoviel verlieren wie gewinnen: verlieren nämlich die Möglichkeit, die Young'schen Nachtgedanken für die Hymnen als Anregung heranzuziehn. An dieser von Novalis selbst halb und halb bezeugten Anregung ist aber nicht zu zweifeln. Und, frage ich weiter, wie erklärt sich dann die wörtliche Uebereinstimmung der Tagebuch- und Hymnenstelle?

Wenn aber auch diese Bing'sche Annahme verworfen werden muss — wann sind die Hymnen dann verfasst? Es dürfte sich hier nur wieder die unsterbliche Geschichte vom Ei des Kolumbus wiederholen. Sie sind nicht 1797, nicht 1798, nicht 1799 entstanden, sondern, wie noch näher bewiesen werden soll, 1797 und 1798 und 1799. In diesen drei Jahren wuchs allmählich die Idee zu dem Umfange heran, in dem sie da ist, und wurde die Form für diesen Inhalt gefunden. Und zwei Daten stehen völlig fest: nämlich die erste Fixirung einzelner dichterischer Anschauungen und Gedanken im Mai 1797, und eine grosse endgiltige Redaktion Ende 1799 und Anfang 1800. Wie die einzelnen Jahre beteiligt sind an dem Wachsen und Werden der Dichtung, das werden wir ja stets nur vermuten können. Die einzige Auskunft darüber liegt in den Hymnen selbst. Und ehe der Versuch gemacht wird, daraus etwas für die Datirung der Dichtung zu gewinnen, wird es nötig sein, sich die einzelnen Gesänge in ihren Zusammenhängen

klarzumachen und ihren geistigen Gehalt, den Novalis vielleicht absichtlich oft in leichtes Dunkel gehüllt hat, herauszuheben.

Die erste Hymne ist auch äusserlich streng in drei Teile gegliedert. Der erste davon beginnt wie der dritte mit einer rhetorischen Frage. Er enthält eine Apotheose des Lichts. Wie Schiller[8]) eine Hymne an das Licht, so hatte auch sein schwärmerischer Bewunderer Hardenberg einen Traktat vom Lichte[9]) geplant. Dieses Licht allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Welt, in seiner Flut tanzen droben die ewigen Gestirne, athmet drunten alles Erschaffene, der Stein und die Pflanze, das Tier und der Mensch, der herrliche Fremdling.

Der zweite Teil rollt ein andres Bild auf. Stark und volltönig setzt er ein: „Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht". Die lichte Welt ist versunken; tiefe Wehmut überschleicht ihn. Seine Wünsche und seine Träume, alte Freuden und begrabene Hoffnungen nahen sich ihm, — fern ist das Licht. Und seine leise Frage klagt, ob es denn niemals wiederkehren wolle.

Und der letzte Abschnitt: dem Dichter, der da noch eben geklagt hat über das Dunkel der Nacht — dem greift diese Nacht plötzlich ans Herz. Sie löst seine Wehmut; seinen Wunden bringt sie Heilung. Das Verlorene giebt sie ihm zurück; das Vergangene macht sie gegenwärtig. Wohl versagen in ihr die äusseren Augen, aber dafür thut sie die unendlichen Augen des Gemüts auf, und nun sieht er wieder, was seinen Blicken entschwand: seine Geliebte. Damit ist das Licht, das hochgepriesene, besiegt, und die Nacht allein bleibt nun — um mit Gottfried Keller zu reden — die „Dame seines Herzens".

Die zweite Hymne stellt wieder eine rhetorische Frage voran. Sie führt die Handlung aber fast garnicht weiter und bleibt im Grunde eine nähere Ausführung des letzten Abschnittes der ersten Hymne. Nur dass der

---

8) Vergl. Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas Stuttgart 1892—96, Band III, 203.

9) Raich. S. 48; eine „Romanze vom Licht" veröffentlichte Tieck im Musenalmanach für das Jahr 1802. Und ganz wie in der ersten Nacht-Hymne heisst es darin S. 255: „Pflanzen, Tiere und Metall athmen nur des Lichtes Kraft".

Begriff der Nacht schon etwas erweitert wird. In der Hingabe an diese Nacht nämlich stört den Dichter die stete Wiederkehr des Lichtes. Nur den einen Trost hat er, dass dem Tage seine Zeit zugemessen ist, dass das Licht einst doch schwinden muss, dass ewig aber die Herrschaft der Nacht besteht. Und nun wieder Preis der Nacht und Preis des Schlafes — jenes Schlafes, der eine „Nachtbegeisterung, ein Schlummer des Himmels, ein heiliger Rausch ist, der in allem Hohen der Erde lebt, im Traubenblut und im Safte des Mohnes, in der Liebe und in alten Märchen . . .

Und nun geht die dritte Hymne, der Höhepunkt und Kern des Ganzen, vom Allgemeinen ins Persönliche. Auf den Preis der Nachtbegeisterung folgt die Schilderung eines Erlebnisses, das den Dichter zu seinem Glauben bekehrt hat. Ueber ihn selbst kommt einst dieser Schlummer des Himmels. Elend und allein steht er am Grabe seiner Geliebten, ohne Hoffnung, ohne Hilfe, als plötzlich das Licht schwindet, als die Nachtbegeisterung ihn ergreift. Wie Staub bläst er das Grab von sich; sein entbundner, von Erdenfesseln freier Geist schwebt über der sich langsam hebenden Gegend; durch Grabesstaub sehen ihn Sofiens Augen an — Augen, in denen die Ewigkeit ruht. Jahrtausende rollen dahin, er weint an ihrem Halse . . . Und dies ist das Wunder, das ihn endgültig der neuen, der Nachtreligion gewinnt.

Denn wer nur ein einziges Mal diese Nachtreligion kennen gelernt hat, — so reflektirt die vierte Hymne — der kehrt nie wieder zurück in das unruhige Lärmen und Treiben des Lichtes und des Tages. Die Grenzscheide zwischen Tag und Nacht ist das Grab, auf dieser Grenzscheide baut er sich seine Hütte, schaut hinüber zur Nacht und wartet der erlösenden Stunde, wo seine Sehnsucht sich erfüllt, wo das Irdische vom Heiligen sich scheidet. Noch einmal wägt der Dichter beides: Licht und Nacht. Wohl ist das Licht schön, und so lange es ihm scheint, will er gern die Hände regen in fleissiger Arbeit, aber sein Sinnen und Sehnen steht doch nach der Nacht. Sie bleibt ihm die Weltkönigin, die Mutter des Lichts. Und einst wird das Licht müde und sehnsüchtig zur Mutter zurückkehren, wird das Ende der Zeit sein. Noch widerstrebt es dieser

Umkehr, noch tobt es gegen den ewigen Himmel der Nacht. Aber vergebens. Ein Siegeszeichen ist uns aufgerichtet im Kreuze: die grosse Verheissung, dass wir alle einst vom Licht genesen sollen in Nacht und Tod.

Die fünfte Hymne eröffnet eine weltgeschichtliche Perspektive: Einst war dieses heilige Siegeszeichen nicht da. Fest gegründet stand das Reich des Lichtes, Menschen und Götter lebten in fröhlicher Gemeinschaft auf der sonnigen Erde, wie ein Frühling rauschte ihnen das Leben dahin, in ewigen Freuden und Festen — aber hinter all diesen Festen stand ein furchtbares, unabwendbares Schicksal, das kein Scherz und Spiel vergessen machen konnte: der Tod. Mit rauher Hand riss er die Geliebten auseinander; sie mussten scheiden ohne Hoffnung des Wiedersehns.

Dann neigte diese alte Welt sich dem Ende zu; leblos und entgöttert stand die Natur, der Nordwind brauste rauh darüber. In tiefe Nacht kehrten die Götter zurück. Nicht mehr das Licht, sondern eben diese Nacht ward nun der Schoss der Offenbarungen. Aus ihr ging das Mysterium einer neuen herrlichen Welt hervor. Im Volke erschien sie: das heilige Kind, der Welterlöser, lag in der Hütte der Armut. Die drei Könige huldigten ihm, die liebliche Mutter hielt ihn an ihrem Busen. Er wuchs heran und sammelte bald die reinsten und kindlichsten Gemüter um sich, zu denen er unerschöpfliche Worte sprach. In jungen Jahren musste er dann den unsäglich bitteren Leidenskelch leeren. Es nahte für die neue Welt die Stunde der Geburt. Heiss rang er mit dem alten Tode: er entschlief, um aufzuerstehn und den Tod für immer zu besiegen. Nicht mehr ein Menschenfeind ist dieser Tod seitdem, sondern ein Menschenfreund, er führt das heilige Reich der Nacht herauf, er ruft uns zur Hochzeit, zur Wiedervereinigung mit den Geliebten.

Und so klingt die Dichtung in der sechsten Hymne aus als „Sehnsucht nach dem Tode."

Drei Gedankenkreise lassen sich also leicht unterscheiden. Zunächst der ganz persönliche: der Dichter am Grabe seiner Braut, ganz in sein Schicksal versunken. Seine überreizten Nerven spiegeln ihm eine Vision vor. Das ist die Urzelle, aus der das Gebilde sich entfaltet hat. Dazu tritt die leicht erklärliche Abneigung gegen den

Tag und die Liebe zur Nacht — beide noch in ganz unübertragner Bedeutung genommen. Wir können das schon aus dem Tagebuch herauslesen, das Novalis nach Sofiens Tode schrieb. Der Tag reisst ihn aus dem Andenken an die Geliebte, lenkt ihn ab auf hundert Arten von der Erinnerung an sie, in der er sein Leben verbringen will. Nur wenn der Abend graut, wenn es still wird um ihn, kann er „überhaupt recht innig an Sie" denken.[10]) Ueber diese Vorstellungen ist der Dichter schwerlich zuerst hinausgelangt.

Daran schliesst sich ein zweiter Kreis, in dem schon mehr bewusst-künstlerische Absichten zu Tage treten. Den Begriffen Licht und Nacht wird nämlich symbolische Bedeutung untergeschoben. Das allein deutet schon auf eine spätere Zeit der Entstehung — später im Hinblick auf den gekennzeichneten ersten Kreis. In der ersten Leidenschaft des Schmerzes symbolisiert man nicht. Wie in dem späteren Ofterdingen-Märchen der Schreiber und die Fabel, so treten hier Licht und Nacht schon als grosse Symbole auf. Das Licht, wie der Schreiber, das Sinnbild des nie ruhenden, anmassenden Verstandes, des ganzen rationalistischen Zeitalters; die Nacht, wie die Fabel, das Sinnbild der Poesie, des Glaubens, des Gemüthes, wie man es nun nennen will. Allmählich, nicht sofort, wird das Reich der Nacht auch zum Reich des Todes.

Schliesslich der dritte Kreis: der philosophisch-poetischer Reflexion; die Erhebung ins allgemeine, in die weltgeschichtliche Perspektive, indem Licht und Nacht zu Wahrzeichen grosser Weltreligionen werden.

Die beiden ersten Kreise stehn sich innerlich näher. Der erste ganz, der zweite *fast* ganz aus der reinen Stimmung hervorgewachsen. Sie können zeitlich nicht weit voneinanderliegen, und es ist wahrscheinlich, dass durch den Einfluss der Lektüre (s. u.) noch im Sommer 1797 dieser zweite Kreis sich an den ersten schloss.

Ganz anders der dritte. Er ist die Frucht poetischen Nachdenkens, wurzelt im Gedanken. Das Persönliche ist überwunden. Das „Ich" der ersten Hymnen wird nun zum

---

10) Schriften III 54; vergl. auch Raich S. 27.

„Wir“. Christentum und Heidentum werden gegenübergestellt. Diese neue Ideenreihe, in der „Licht“ und „Nacht“ zu ganz neuen Symbolen werden, konnte zu dem eigentlichen Kern erst hinzutreten, als eine längere Zeit vergangen, als der persönliche Schmerz innerlich verwunden war. Und um das Unvermittelte der ersten und zweiten Hälfte der Hymnen zu mildern, erweitert Novalis, wie gesagt, nun die symbolische Bedeutung der Nacht, indem er sie auch mit dem Tode identificirt. Die ersten drei Hymnen wissen noch nichts davon. Damit ist der Uebergang zu Kreuz und Christentum gegeben.

Aus dem gedanklichen Inhalt der Hymnen lässt sich mit ziemlicher Sicherheit also schliessen: In den Mai 1797 fällt die erste Conception, die bald darauf, noch in demselben Jahre, eine gedankliche Erweiterung erfährt. Längere Zeit später erst fällt jener Ideenkomplex, der in der vorliegenden Fassung am Schlusse der Hymnen auftritt.

Aber in einer echten Dichtung entwickeln sich Stoff und Form nicht neben- und ausser einander, sondern mit einander, so dass die Form den Stoff sogar auf unvorhergesehene Weise modelt. An die Untersuchung des Ideengehaltes wird sich also eine der Form schliessen müssen. Das wird zugleich eine Untersuchung darüber sein, ob diese Form uns Anhaltspunkte zur Entstehungsgeschichte der Hymnen bietet.

Eine Dichtung ist kein Rechenexempel, sondern ein organisches Gebilde. Das scheinen die meisten der Forscher, die sich bisher mit Novalis beschäftigten, vergessen zu haben. Nach ihnen wären die Hymnen wie aus der Pistole geschossen plötzlich dagewesen, so fix und fertig, wie sie heut dastehn. Nur Dilthey will ja eine Neubearbeitung ins Jahr 1798 setzen; er giebt keine Beweise dafür, aber er meint, Spuren der Bearbeitung zu fühlen. Woerner, der in seinem Schriftchen überhaupt eine Sprache führt, die in keinem Verhältnis zu seiner Leistung steht, thut das sehr verächtlich ab. Er hätte schon deshalb vorsichtiger sein müssen, als Diltheys nunmehr vor 30 Jahren geschriebener Novalis-Essay noch immer zum besten gehört, was wir über den Dichter besitzen. Dilthey hat jedenfalls die Wahrheit geahnt, hat herausgefühlt, dass die heut vorliegende Form der Hymnen nicht die ursprüngliche sein kann.

Das ist sie auch in der That nicht. Sondern: die erste Conception der „Hymnen an die Nacht" oder vielmehr einzelner Anschauungen, Bilder und Ideen, aus denen später die Hymnen herauswuchsen, geschah im Hinblick auf eine Versbehandlung. Und nicht nur das: auch als langsam der ursprüngliche Plan sich erweiterte, hielt Novalis an der Versbehandlung fest, und noch als der philosophisch-weltgeschichtliche Teil hinzutrat, dachte er an ein grosses Gedicht resp. einen Gedichtcyclus.

Diese Behauptung, deren Erweis die ganze Hymnenkritik in neue Bahnen lenken muss, stützt sich nicht auf blosse Gefühlsgründe. Das wichtige Capitel zur Psychologie des poetischen Schaffens ist zwar noch immer nicht geschrieben, aber wir wissen doch, wie sich ungefähr der gestaltende Prozess vollzieht. Wir wissen, dass Novalis durch die Vision am Grabe die erste Anregung erhielt. Diese Anregung wiederum erhielt eine erste Form in seinem Tagebuch. Gleichzeitig aber auch eine etwas vertiefte, d. h. sie wird als Dichtungskeim erkannt. Sonst ist, wie hervorgehoben, die merkwürdige und wichtige Uebereinstimmung der Tagebuchstelle und der Textworte nicht möglich. Novalis wird sich also Sätze notirt haben, die später in der dritten Hymne auftauchen. Wir wissen von Heine und vielen andern, dass sie sich hundertfach eine einzelne Zeile, vielleicht zwei Worte nur aufschreiben, die keimfähig sind. Diese Keime finden entweder später das fruchtbare Erdreich, die notwendige Stimmung nicht und verkümmern, bleiben eben nur Keime, oder sie entwickeln sich in einer günstigen Stunde fort. Sehr lehrreich für diesen Punkt ist R. M. Werners grosse Untersuchung „Lyrik und Lyriker".[11])

Nun bedenke man, dass Novalis vornehmlich Lyriker war und nur als solcher auch heut noch Bedeutung besitzt. Der Vers war also die natürliche Sprache seines Geistes. Er war blutjung; er hatte bis dahin so gut wie gar keine Prosa geschrieben. Die Prosa ist ja überhaupt mehr die Sprache des reifen Mannes, Novalis hat sie niemals völlig meistern gelernt. Immer wieder bricht der Lyriker durch,

---

11) Hamburg 1890. S. 323 ff.

scheint sich seine spätere Prosa in Reim und Rhythmus auflösen zu wollen. Deshalb die wundervolle Klangfarbe, die Julian Schmidt[12]) so preist, deshalb die vielen nicht kenntlich gemachten Verse in der Prosa der „Lehrlinge".[13]) Hatte also Novalis bis 1797 so gut wie gar keine Prosa geschrieben, so hatte er doch schon eine grosse Zahl Gedichte hinter sich. In der tiefen seelischen Ergriffenheit aber, die ihn nach Sofiens Tode überkam, in dem Verlangen, seinem Schmerze ein poetisches Denkmal zu setzen, wird er natürlich nach dem Ausdrucksmittel greifen, das ihm vertraut ist, das er beherrscht, auf das seine ganze Begabung ihn hinweist. Und das war eben der Vers.

Es liegen aber auch Beweise in den Hymnen selbst. Und verrätherisch ist da vor allem eine Stelle in der fünften Hymne. Sie lautet: „Alle Geschlechter verehrten kindlich die zarte tausendfältige Flamme, als das Höchste der Welt. Ein Gedanke nur war es. Ein entsetzliches Traumbild:

Das furchtbar zu den frohen Tischen trat,
Und das Gemüth in wilde Schrecken hüllte,
Hier wussten selbst die Götter keinen Rath,
Der die beklommne Brust mit Trost erfüllte etc."

Also plötzlich treten Verse an die vorausgehende Prosa und zwar so, dass der Hauptsatz noch die prosaische Fassung hat, der Nebensatz aber die erste Zeile eines regelrecht gebauten längeren Gedichtes bildet. Selbst der naive Leser fragt da: Weshalb? Was ist der Grund dafür? Wie rechtfertigt sich der plötzliche Wechsel?

Diese bisher völlig unbeachtete Stelle scheint mir für das innere Werden der Hymnen ebenso wichtig wie der berühmte Tagebuchpassus. Und da könnten für diese merkwürdige Art, von der Prosa in den Vers ohne jeden Uebergang zu springen, nur zwei Gründe vorgebracht werden. Der eine: dass eben der Lyriker in Novalis so stark gewesen sei, dass er ungewollt, instinktiv in Versen fortgefahren hätte. Der zweite: dass er diese Stelle mit Absicht heraushob, weil sie eine grosse innere Be-

---

12) Einleitung zum „Ofterdingen" S. V und „Geschichte der deutschen Litteratur von Leibnitz bis auf unsere Zeit", IV. Band S. 129, Berlin 1890.

13) Vergl. z. B. Schriften II, 59, wo sich die Prosa glatt in Verse auflösen lässt:

„Mir wird dann jedes so bekannt, so lieb;
Und was mir seltsam noch erschien und fremd,
Wird nun auf einmal wie ein Hausgeräth."

deutung hat. Beides ist nicht stichhaltig. Denn erstens fällt kein Dichter so ganz naiv aus der Prosa in Ottave rimi, diese wegen der Fülle der Reime so schwierige und für uns Deutsche so künstliche Form — am wenigsten ein junger Dichter, der doch immer noch mit der Sprache zu kämpfen hat. Und es wäre mindestens eine seelische Ergriffenheit Vorbedingung, die sich aus dem Inhalt der Verse nicht rechtfertigen lässt — ganz abgesehn davon, dass der Novalis, dem Petrich mit Recht einen keuschen Formsinn nachrühmt,[14]) im naiven Schaffen eben nicht nach dem ihm fern liegenden Strophenschema gegriffen hätte. Ist aber das Gedicht mit künstlerischer Absicht grade da eingeschoben, so hätte Novalis doch die Abrundung geschaffen, hätte von vorn begonnen, hätte das Hauptwort nicht ausgeschlossen. Ja selbst aus dem Inhalt liesse sich die Versbehandlung absolut nicht rechtfertigen — es giebt unendlich wichtigere Stellen in den Hymnen, die nicht in gebundener Rede auftreten.

So bleibt eine einzige Erklärung: der ganze Hymnencyclus sollte eben in Versen geschrieben sein. Den Weg, das allmähliche Wachsen der Dichtung, bezeichneten Gedichtanfänge, Verszeilen, Andeutungen in Prosa, halb und ganz vollendete Strophen, grössere Ausführungen. Gedichte entstehen doch nicht wie Aufsätze, die nach einer bestimmten Disposition von der ersten Zeile bis zur letzten geschrieben werden. Der Gedanke mag da sein, oft ist nur ein Bild, eine lyrische Anschauung da, von welcher der Dichter ausgeht. Die Mitte gestaltet sich vielleicht zuerst, der Schluss ergiebt sich daraus, der Anfang wird angeschweisst. Und so hat auch Novalis diese Verse: „Das furchtbar zu den frohen Tischen trat“ mit ihrer Folge als eine noch nicht angeschlossene, fragmentarische Strophenreihe betrachtet. Die Frage, weshalb er denn grade diesen Teil der Dichtung ausgeführt hat, soll, soweit sie sich überhaupt beantworten lässt, zugleich mit der Frage, weshalb die Versbehandlung schliesslich aufgegeben wurde, beantwortet werden.

Und drittens: schon vielen ist es aufgefallen, dass in den Hymnen häufig Verse auftauchen, die äusserlich nicht

---

[14]) Petrich, Drei Kapitel vom Romantischen Stil. Leipzig 1878. S. 149.

kenntlich gemacht sind. Ohne allen Zusammenhang aus diesen Versbruchstücken, wie sie bei jeder hochgespannten und schwungvollen Prosa einmal unterlaufen, etwas folgern zu wollen, wäre thöricht. Aber sie erhalten höhere Bedeutung, wenn man eben annimmt, dass eine ursprünglich lyrische Conception vorliegt. Es lässt sich auch nicht verkennen, dass das persönliche Erlebnis am Grabe und die Fassung, die Novalis ihm gleich im Tagebuche gab, auf eine lyrische Verwertung hinwiesen. Ja, er musste gradezu darauf geführt werden. Denn, wie ziemlich feststeht und auch nachgewiesen werden soll, haben Youngs Nachtgedanken eine stark anregende Wirkung auf ihn ausgeübt. Sie sind in Versen geschrieben. Und es wäre doch wunderlich, wenn ein Lyriker, der fast nur Verse bisher geschrieben hat, der von einer Versdichtung angeregt wird, in seinem eigenen, daran anknüpfenden Werke zur Prosa, wenn auch zu einer hochgespannten Prosa griffe.

Viertens schliesslich sehe ich einen weiteren Beweis für meine Behauptung in dem ersten geistlichen Liede von Novalis, das in eine ganz neue Beleuchtung rückt. Es ist die lyrische Fassung der fünften Hymne. Natürlich ist es dieser nicht ganz gleich. Da es ein Gedicht ist, hat Novalis diese fünfte Hymne darin eben „gedichtet", oder wie Goethe es nennt: „ins Enge gebracht". Beides sind aber gleichzeitig Gegenstücke zu Schillers „Göttern Griechenlands" und auch als solche erkannt.[15]) Nun muss man es wieder höchst merkwürdig finden, dass Novalis gleich zwei Gegengesänge macht. Diese Wiederholung erklärt sich leicht, wenn man annimmt, dass zur fünften Hymne eben grössere ausgeführte lyrische Partien schon bestanden haben, die der Dichter nachher abgerundet und an die Spitze der geistlichen Lieder gestellt hat. Dass sowieso beide, die letzten Hymnen und die ersten geistlichen Lieder sich zeitlich ganz nahe stehn, ist ja bekannt. Die eben vorgetragene Ansicht erhält auch noch eine Verstärkung durch eine Prüfung dieses ersten geistlichen Liedes. Es fällt sofort daran auf, dass es selbst für Novalis eine sehr grosse Länge hat; dass es an Ausdehnung jedes andre geistliche Lied mindestens um das

---

[15]) Vergl. Woerner S. 42.

Doppelte, die meisten noch um weit mehr übertrifft; dass es vor allem in zwei so merkwürdige Hälften zerklafft, dass man sich des Gedankens nicht erwehren kann, hier liege ein Flickwerk vor, kein organisch gewachsenes Gebilde. Darüber wird an seiner Stelle noch zu sprechen sein.

Weshalb — das ist jetzt die Frage — hat nun Novalis diese lyrischen Partien, wenn sie schon einmal bestanden, nicht mehr in die Hymnen eingefügt, wie es doch mit anderen geschehen ist? Wir dürfen diese Frage gleich zu der erweitern, weshalb er überhaupt von seinem ursprünglichen Plane abwich. Und da können mehrere Gründe in Betracht kommen. Der nächstliegende: der Schmerz um Sofie war in der ersten Zeit in dem Dichter noch zu stark, als dass er ihn künstlerisch hätte bewältigen können. Er hatte noch keine Perspektive zu seinem Stoff, das Erlebnis war noch nicht in die verklärende Ferne getreten. Im „Ofterdingen" lässt er den Heinrich zu Klingsohr sagen: „Mich dünkt, dass man gerade, wenn man am innigsten mit der Natur vertraut ist, am wenigsten von ihr sagen könnte und möchte." Und Klingsohr erwidert: „Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein. . . . Es wird ein verworrenes Geschwätz, wenn ein reissender Sturm in der Brust tobt und die Aufmerksamkeit in eine zitternde Gedankenlosigkeit auflösst".[16]) Diesen wichtigen Worten setzt Heinrich dann entgegen: (auch) „ich habe das schon zuweilen gefühlt, dass ich in den innigsten Minuten weniger lebendig war, als zu andern Zeiten". . . Schöner und deutlicher noch redet darüber Jean Paul in seiner „Vorschule der Aesthetik": „Wie wenig Dichtung ein Kopierbuch des Naturbuches sei, ersieht man am besten an den Jünglingen, die grade dann die Sprache der Gefühle am schlechtesten reden, wenn diese in ihnen regieren und schreien, und welchen das zu starke Wasser das poetische Mühlenwerk gerade hemmt und nicht treibt, indess sie nach der falschen Maxime der Naturaffen ja nichts brauchten, als nachzuschreiben, was ihnen vorgesprochen wird. Keine Hand kann den poetischen, lyrischen Pinsel festhalten und führen, in welcher der Fieberpuls der Leidenschaft schlägt."[17])

---

[16]) Schriften I, S. 149 und 151

[17]) „Vorschule" Band I, S. 42. (Jean Pauls sämmtl. Werke Bd. XLI.)

Es ist also verständlich, dass grade in den Scenen, die Sofien betrafen, an denen das Herz des Dichters am meisten betheiligt war, die künstlerische Kraft zuerst versagen musste, dass er dort über Verstrümmer nicht hinauskam. Es ist ferner psychologisch begreiflich, dass ihm verhältnissmässig eher diejenigen Stellen gelangen, die nicht seinem Schmerzempfinden Ausdruck geben, sondern die irgend einen objektiven Thatbestand, der ihm ferner liegt, schildern. So treffen wir die grösste Mehrzahl aller Verse auch im letzten Teil der Hymnen, wo einmal der Schmerz schon halb verwunden war, und weiter der Stoff — Gegenüberstellung von Heidentum und Christentum — den Dichter seelisch nicht allzunah berührte.

Und hier tritt ein zweiter Grund hinzu. Wir besitzen wundervolle Briefe Goethes an Herder, in denen er sich über die Umgiessung der Prosa in Verse ausspricht. Die „fertigsten“ Stellen plagen ihn am meisten; er möchte ihr zartes Haupt unter das Joch des Verses beugen, ohne ihnen das Genick zu brechen; mit dem Silbenmaasse verbindet sich auch immer ein besserer Ausdruck. „Iphigenie“, schreibt er vor allem,[18]), „neigt sich zur völligen Crystallisation.“ Mit anderen Worten: sie gewinnt durch den Vers feste Form; die gebundene Rede concentrirt, giebt stärkere Linien, macht plastischer. Das war das zweite, was sich Novalis hindernd in den Weg stellte. Das konnte er erst sehen, als der Schmerz seine künstlerische Besonnenheit nicht mehr beeinträchtigte. Zwischen Stoff und Form klaffte ein Widerspruch. Auf der einen Seite wollte er seine Träume hineinspinnen in die Unendlichkeit, Ahnungen und Geheimnisse, die Mysterien der Nacht sollten angedeutet werden — dazu bedurfte es verschwimmender Linien, dämmernder, überfliessender Umrisse. Die feste lyrische Form auf der andern Seite musste ihrem Wesen nach diese Linien schärfer ziehn, duldete keine Verschwommenheit, wenn sie sich nicht in eine unendliche Breite verflachen sollte. Der Dichter, der das „Band der Geburt“ sprengte und verzückt in die dämmernde Unendlichkeit emporschwebte, konnte sich nicht gleichzeitig durch das straffe Band der Form Fesseln anlegen lassen, die ihn zwangen, in der Körperwelt zu bleiben. Es ist nebensächlich,

[18]) Brief vom 14. October 1786; VIII, 30.

ob Novalis bereits einiges ausgeführt hatte und mit sich selbst so unzufrieden war, dass er es nachher vernichtete, oder ob er, was wahrscheinlicher ist, nie über einzelne Verse und andeutende Notizen hinauskam. Wichtig ist nur wieder, dass erst dann Verse auftreten, wo die Hymnen eine mehr thatsächliche Unterlage haben, wo der Stoff die feste Linie verträgt.

Schliesslich noch ein drittes, nicht weniger bedeutendes Moment. Zur Durchführung der Versbehandlung fehlte Novalis die poetische Energie. Darüber darf man sich keiner Täuschung hingeben. Es wird noch zu zeigen sein, wie auch viele der späteren Gedichte an dem Mangel einer gleichmässigen Durchbildung kranken. Den gleichen Fehler findet man ja bei allen Romantikern. Clemens Brentano, um nur einen jüngeren zu nennen, hat fast in jedem seiner Gedichte so unsagbar schöne Partien, dass er unter Deutschlands grösste Lyriker zählen würde, wenn er die Kraft zu einer ebenmässigen Durchbildung und Ausführung gehabt hätte. Und ähnlich ist es mit Novalis' Freunde Friedrich Schlegel, und ähnlich mit dem schwächer begabten Tieck. Der eine grosse Mangel hat sich furchtbar gerächt; er hat sie verhindert, aus interessanten und anregenden zu bedeutenden Dichtern zu werden, und so sind sie fast alle trotz dieser genialen Anlagen heut die jämmerlichsten Litteraturleichen. Novalis war ihnen an sittlicher Kraft — denn im letzten Grunde erklärt sich dieser aesthetische Mangel doch aus einem sittlichen — weit überlegen. Aber als er am Ofterdingen arbeitet und der Roman vorwärtsrückt, schreibt er hocherfreut darüber, bisher habe er „viele Jahre nicht daran gekonnt, einen grösseren Plan mit Geduld auszuführen“, jetzt endlich komme er dazu.[19]) Die Stelle ist wichtig, denn sie fällt später als die Hymnen. Und ziemlich offen ist damit gesagt, dass auch diese Hymnen sich lange fragmentarisch hingeschleppt haben.

So liess also Novalis endgültig die Versbehandlung fallen. Und es scheint fast, als wollte er gewaltsam zu einem Abschluss kommen. Ende 1799 und Anfang 1800 ist er fieberhaft thätig. Die Hymnen an die Nacht, die geistlichen Lieder, der Heinrich von Ofterdingen werden vollendet, die Lehrlinge von

---

[19]) Holtei, Briefe an Ludwig Tieck, I. Band, S. 309.

Sais geplant — alles, was Novalis von Bedeutung geschaffen, fällt in diese Zeit. Und da hat auch die Zusammenfassung und Redaktion der Hymnen stattgefunden. Unter dem 31. Januar 1800 kündigt er sie den Schlegels als Beilage zu einem ausführlichen Briefe an. Er nennt sie bezeichnender Weise ein „langes Gedicht". In einem Postskriptum aber meldet er kurz, dass dieses Gedicht doch erst am nächsten Posttage die Reise zu seinen Freunden antreten werde.[20])

Diese letzte Redaktion der „Hymnen" muss weit bedeutender und umfassender gewesen sein, als bisher geglaubt wurde. Sie kann sich nicht nur auf die beiden letzten Hymnen erstreckt haben. Auch die übrigen Hymnen haben erst damals ihre endgültige Form erhalten. Das ist nicht nur eine Consequenz aus der Behauptung, dass sie bis zuletzt in Versen geplant waren. Wären wirklich, wie die meisten Forscher annehmen, die ersten vier Hymnen schon 1797 oder etwas später fertig gewesen, so hätten die Freunde sie sicher gekannt. Denn diese ersten vier bilden ein ebenso abgeschlossenes Ganze wie die sechs. Besonders da nach der gangbaren Meinung die beiden letzten Hymnen erst Ende 1799 an die ersten herangetreten sein sollen, Novalis diesen weiteren Ausbau aber 1797 wohl noch nicht ahnen konnte, hätte absolut kein Grund vorgelegen, die vier ersten Hymnen den Freunden zu verheimlichen. Und bei des Dichters Mitteilsamkeit wäre das auch sicher nicht geschehn. Trotzdem kannte sie keiner der Freunde, und wenn Tieck und Just 1797 resp. 1798 als Entstehungsjahr angeben, so haben sie das entweder aus der Dichtung selbst herausgelesen, oder aber Novalis hat ihnen in der von ihnen angemerkten Zeit gesprächsweise Mitteilung gemacht, dass er sich mit einer ähnlichen Dichtung beschäftige. Das konnte er ja auch sehr gut. Ferner hat schon Haym bemerkt, dass sich Wendungen in den ersten Hymnen finden, „die offenbar einer etwas späteren Periode angehören. Sie sprechen von den Erschütterungen und Begeisterungen am Grabe der Geliebten wie von einem vergangenen Erlebnis".[21]) Den Hauptbeweis aber dafür, dass auch die ersten Hymnen ihre

[20]) Raich S. 133 und 135.
[21]) Haym, S. 337.

vorliegende Fassung erst 1799 resp. 1800 erhalten haben, möchte ich beim Kapitel der litterarischen Einflüsse zur Sprache bringen. Es ist der Beweis, dass die überhaupt stärkste Einwirkung von einem Buche ausging, das erst 1799 in Hardenbergs Hände kam.

Die abschliessende Formung lässt sich nun nur so denken: Novalis wollte zu Ende kommen; vielleicht wollte er grade, wo ihm Julie immer näher trat, mit der Vergangenheit abrechnen, er verband also die zerstreuten Aufzeichnungen, stilisirte, füllte Lücken aus, schuf Zusammenhänge, schloss die Verse, die ihm genügten, an die Prosa an. Nicht immer gelang es ihm, sie so einzureihen, dass sie sich wie von selbst aus dem Zusammenhang ergeben. Man merkt hier und da, dass manches nur angeklebt, nicht organisch hervorgewachsen ist. Wie unvermittelt stehn z. B. die Verse da: „Der Jüngling bist du, der seit langer Zeit etc.“! Man begreift es nicht, wie sie an ihre Stelle kommen. Man könnte sie streichen, ohne dass es auffiele. Selbst der Inhalt dieser Verse unterbricht die Erzählung nur unvermittelt und fördert sie absolut nicht. Und hier können wir etwas ausserordentlich Interessantes beobachten: nicht die Situation nämlich schafft sich die Verse, sondern die schon früher vorhandenen Verse schaffen sich eine Situation. Sie sind lyrisch gefasst: durch die direkte Anrede setzt sich der Dichter mit dem Gegenstand seines Gedichtes, also hier mit Jesus, in nahe Verbindung, wie später in den „Geistlichen Liedern“. Novalis wollte die Strophe nicht opfern, sie liess sich aber schwer einfügen, weil durch das „du“ ein ganz anderer Ton in die Erzählung gekommen wäre. Und da taucht aus diesen Versen dem Dichter die Gestalt eines Sängers auf, dem er sie in den Mund legen kann. Dieser Sänger hat auch wirklich nichts weiter zu thun, als die Verse zu sagen und sofort wieder zu verschwinden; er kommt ebenso überraschend wie die Verse selbst. Aber soviel ist durch seine Einführung gewonnen, dass jetzt die Einheit des Tones gewahrt ist. Und dieser Sänger ist nun das grosse Rätsel aller Novalis-Forscher. Niemand weiss etwas mit ihm anzufangen. Selbst der sonst wenig bescheidne Woerner gesteht im Polizeistil unumwunden ein, dass „über die legendenhafte Person dieses Sängers Verlässliches

nicht ermittelt“ werden konnte.[22]) Andre zerbrechen sich den Kopf darüber, um diesem Sänger wenigstens eine symbolische Bedeutung zu geben. Zu einem Resultat ist keiner gekommen und lässt sich auch schwerlich kommen. Denn wenn Bing ihn den sublimirten Novalis nennt,[23]) so kann man sich dabei alles und garnichts denken. Ueber diesen Punkt ist auch an andrer Stelle zu handeln. So viel scheint mir festzustehn, dass die in Verfolgung des ursprünglichen Planes geschriebnen Verse einer Motivirung und Einführung bedurften, wenn sie in die neue Prosafassung übernommen werden sollten. Durch den „Sänger“ wird das erreicht, und damit dieser nicht ganz herrenlos herumläuft, hat ihn Novalis lose und märchenhaft in irgend eine Verbindung mit Christus gebracht. Wenn man will: ein neuer Beweis für die ursprüngliche Liedfassung der Hymnen. Noch manche andre mehr oder weniger deutlich zu erkennende Stelle ist eingefügt worden, um eine Brücke über irgend eine Kluft zu schlagen. So musste sich am Schlusse der vierten Hymne das Kreuz erheben, das Woerner als „ganz unvermittelt dastehend“ empfindet,[24]) das aber als einzig mögliche Ueberleitung zur fünften Hymne notwendig war.

Um noch einmal kurz zu rekapituliren: ich glaube erwiesen zu haben, dass die „Hymnen“ zuerst in Versform geplant waren, dass an diesem Plane bis zur Jahrhundertwende festgehalten wurde, dass einzelnes mehr oder weniger bereits in Versen ausgeführt war; dass ferner bis Ende 1799 resp. Anfang 1800 noch keine einzige Hymne in der heut vorliegenden Form fertig war, dass die grosse Bearbeitung dann erst erfolgte, in der aus der früheren unvollständigen Fassung fertige Strophen zum Teil übernommen, halbvollendete in die Prosa transponirt, Zusammenhänge hergestellt und die Bruchstücke, soweit es möglich war, zu einer Einheit verbunden wurden.

Die Form nun, die dabei herauskam, hält man allgemein für ein Meisterstück. Ich kann mich dem — und das wird jetzt verständlich sein — nicht anschliessen. Sie ist weder einheitlich noch natürlich. Sie ist mehr verhüllendes

---

22) Woerner, S. 29.
23) Bing, S 109.
24) Woerner, S. 22.

Gewand, als Haut. Vielfach ist sie gradezu nur ein Notbehelf. Man darf nicht vergessen, dass sich Novalis mehr als drei Jahre nach Sofiens Tode, als glücklicher Bräutigam, nur durch einen leisen Zwang und an der Hand der früher verfassten Bruchstücke in jene Stimmungen versetzen konnte. Es war ein Mangel an Ursprünglichkeit vorhanden; er wollte die Hymnen aber zu Ende bringen. Und sein Kunstverstand liess ihn litterarische Experimente machen. Sein Programm hiess: ich schaffe eine romantische Dichtung, „indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe. Es gehört ein tiefes poetisches Nachdenken dazu, um diese Verwandlung vorzunehmen. Eine gewisse Alterthümlichkeit des Stils, eine leise Hindeutung auf Allegorie, eine gewisse Seltsamkeit und Andacht, die durch die Schreibart durchschimmert, dies sind einige wesentliche Züge der Kunst."[25]) Man hat diese Worte so gut wie garnicht beachtet. Und doch geben sie den Schlüssel zu der Form der Hymnen. Die letzte zusammenfassende Bearbeitung war gleichzeitig eine Verwandlung, ein Höher-Spannen der Saiten. Mit vollem Bewusstsein wurde sie durchgeführt. Es war also nicht die natürliche Sprache seines Geistes, die Novalis da redete, sondern eine gewollt-„romantische", eine litterarische Sprache. Es kam ferner dazu, dass das, was ihm einst zu nahe gestanden hatte für eine künstlerische Ausschöpfung, ihm nun zu fern stand. Das echte Gefühl, das gewiss noch da war, war nicht mehr so stark, wie es grade diese Dichtung erforderte. Und so arbeitet Novalis mit einem erzwungenen Hochdrucksgefühl. Bing hat als erster den Mut gehabt, es auszusprechen, dass in dem Schmerze des Dichters um Sofie neben vielem echten doch auch viel von diesem erzwungnen Hochdrucksgefühl bemerkbar sei.[26]) Er hat die Consequenzen für die Dichtung aber nicht zu ziehen gewagt. Und Boyesen, der allerdings gleich wieder über das Ziel hinausschiesst und im Banne der einseitigen Brandes'schen Auffassung steht, will in dieser gezwungenen Verstärkung jeder Sensation

---

25) Schriften III 236 und 166.
26) Bing S. 24.

gar eine geistige Störung sehn. Jedenfalls ist dieses „Hochdrucksgefühl“ also da, und in den Hymnen tritt es meines Erachtens noch viel stärker auf als im Tagebuche, da es natürlicherweise um so mehr steigt, je mehr das echte Gefühl nachlässt. Das war aber damals in der glücklichen Bräutigamzeit schon geschehen. Und so hat sich Novalis in der Tonlage völlig vergriffen. Er hat die Saiten oft nicht nur hochgespannt, er hat sie überspannt. Sein Stil ist schon Manier.

Drei Eigentümlichkeiten dieses Stils fallen sofort in die Augen. Die Beiworte; die Vergleiche; die Häufung der Inversion.

Die Beiworte sind für die Charakteristik eines Dichters fast immer wichtiger als die Hauptworte. Sie geben z. B. dem Goetheschen Stil erst jene runde Fülle, der ihn so einzig macht. Auch Novalis hat sehr wohl gewusst, welcher Wert ihnen zukommt. Seine ewig wache Reflexion spricht das aus: „Beiwörter sind dichterische Hauptwörter.“[27]) In den „Hymnen“ sind sie nun merkwürdig genug: es überwiegen diejenigen, die das Sinnliche aufheben, die Zusammensetzungen mit un —, wie unendlich, unaussprechlich, unsäglich, unerschöpflich, unzerreisslich, unergründlich etc. etc. und ihre — man möchte sagen: — positiven Setzungen wie: ewig, selig, heilig, geheimnisvoll. Drittens mag für sich noch eine Gruppe von Participien stehen.

Was fällt daran auf? Nun, zunächst die sanfte Ueberschwänglichkeit. Diese Beiwörter sind dem Geiste nach sämtlich Superlative. Sie gehen alle über den Sinn hinaus. Sie lassen sich durchaus nicht malen. Sie beziehen sich in den seltensten Fällen auf die Form, fast stets nur auf die Thätigkeit und Wirkung. Nimmt eins aber doch einmal auf die Form Rücksicht, so wird sie gleichzeitig darin verwischt; z. B. das „vielgestaltige“ Tier, die „tausendfältige“ Flamme. Die Liebe zu den Participien hat Novalis, wenn auch in geringerem Masse, mit Goethe gemein. Jean Paul in seiner schon citirten „Vorschule der Aesthetik“ bemerkt dazu: . . . „ein Participium ist handelnder, mithin sinnlicher als ein Adjektiv; z. B. das dürstende Herz ist sinnlicher als das durstige . . . Die Neueren stehen in

---

[27]) Schriften III, 178 und 182.

ihrer erbärmlichen Participiendürftigkeit gegen die Römer als Hausarme da; gegen die Griechen gar als Strassenbettler."[28])

Gleich die erste Hymne bringt eine reiche Ausbeute an gesuchten Beiwörtern. Es heisst da z. B. das wilde, brennende, vielgestaltige Tier, die sinnige, saugende Pflanze, der funkelnde, ewig ruhende Stein etc. Woerner operirt hier mit Ausrufungszeichen des Entzückens.[29]) Aber es hielte schwer, dem „Tier" Adjektiva zuzuschreiben, die geschraubter wären. Es hat gewiss viel „poetisches Nachdenken" gekostet, ehe sie gefunden wurden. Hier fliegt die Sprache nicht mehr, sondern hier geht sie auf Stelzen.

Und weiter: das Auffälligste ist, dass die gleichen Beiwörter stets wiederkehren. Novalis ist nämlich verhältnismässig in sprachlicher Beziehung sehr arm. Um nicht ungerecht zu sein, muss man allerdings bedenken, dass wir mit solchen gesuchten abstrakten Worten, mit Ausdrücken für das Ewige, Unendliche, Gestaltlose bald zu Ende sind. Und so muss sich Novalis in den Adjektiven so peinlich oft wiederholen. Eine Zusammenstellung liefert da überraschende Resultate.

Nach den Beiwörtern die Vergleiche und Bilder: sie bewegen sich in demselben Rahmen. Sie sind nicht Vergleiche der Anschauung, der Form, sondern der Stimmung, des Gefühls. Die meisten sind nur angedeutet, nicht vollendet. Das rügte schon Friedrich Schlegel an Novalis. Er schreibt an seinen Bruder, es wäre in Hardenbergs Dichtungen neben anderen Fehlern ein üppiger Ueberfluss an halbvollendeten Bildern.[30]) So überspringt Novalis immer ein Glied der logischen Kette. Oft ist das unauffällig; die „Saiten der Brust," der „Mantel der Nacht" etc. werden Niemanden stören, obwohl sie streng genommen nur halbfertig sind. Schlimmer jedoch ist es, wenn es in einer Hymne heisst: „Worte, wie vom Baum des Lebens gebrochen." Dass Novalis mit ausgeführteren Vergleichen überhaupt sparsam ist, hängt ja mit dem ganzen Plan seiner Dichtung zusammen. Denn Vergleiche sind doch dazu da, etwas klar zu machen, etwas Unsinnliches durch

---

[28]) „Vorschule" Band II S. 159.
[29]) Woerner S. 10; ebenso Bing S. 102/103.
[30]) S. Haym 902.

ein sinnliches Beispiel zu verdeutlichen, aber grade das wollte ja der Dichter nicht. Er wollte das, was er von der Körperlichkeit entbunden hatte, nicht wieder in die Körperlichkeit zurückführen. Deshalb giebt er nur Farbe, nicht Form. Er sagt nicht: Fernen der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume etc. kommen wie stille Menschen in grauen Kleidern — das wäre schon zu bestimmt. Er sagt nur: sie kommen in grauen Kleidern. Und um das Gestaltlose völlig zu erreichen, fügt er hinzu: „wie Abendnebel nach der Sonne Untergang."

Schliesslich die Inversion. Novalis wollte auch durch sie, das ist zweifellos, seinem Ziele näher kommen, sie sollte dazu beitragen, „dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten zu geben." Nur braucht er dieses Mittel so oft, dass man die Absicht merkt und verstimmt wird. Erich Schmidt bemerkt in Seufferts Vierteljahrsschrift,[31]) dass diese Häufung der Inversion hart an Manier streift. Am stärksten ist sie in den Hymnen 1 und 2, und 4 und 5. Die dritte Hymne, die Erich Schmidt wohl nur versehentlich nennt, ist am freiesten davon.

Bemerkenswert ist ferner noch zweierlei an dem Novalis'schen Stil. Einmal die Kürze der Sätze. Sie stehen meistens merkwürdig gedrungen da, die Nebensätze fehlen fast ganz. Schon Koernern fiel das auf; er schreibt an Schiller (II, 413) darüber. Auch Laube in seiner heut vergessnen Litteraturgeschichte merkt an: „Kurz, ohne Masse und Ausbreitung stand der Satz auf."[32]) Dann aber vor allem: fast jeder dieser Sätze beginnt mit einem vollen Tonwort, sei es wie meistens mit dem vorangesetzten Adverb, sei es mit dem Verbum. Der tonlose Artikel steht fast nie an der Spitze. Novalis sagt: H a r t rang er mit des Todes Schrecken, s c h w e r lag der Druck auf ihm, E n g e l sassen bei dem Schlummernden, h i n floh die irdische Herrlichkeit, z u s a m m e n floss die Wehmuth etc. etc. Dadurch erhält der Stil nicht nur einen volleren Klang, sondern auch grössere Wucht, eine erhöhte Eindringlichkeit.

---

[31]) I Band Weimar 1888 S. 289

[32]) Heinrich Laube, Geschichte der deutschen Litteratur, III Band, Stuttgart 1840, S. 153.

Ueber den Rhythmus der dithyrambischen Sprache und die „Entdeckung,“ die Woerner da gemacht haben will, soll noch gesprochen werden.

Man hat sich früh nach litterarischen Einflüssen gefragt, die in den „Hymnen“ eine Spur hinterlassen hätten. Diese Frage muss ja bei Novalis auch stets gestellt werden — bei diesem Dichter, dessen Hauptzug es war, sich alles, was ihm entgegentrat, zu assimiliren. Und da er sich meistens durch Bücher anregen liess, fast nie durch ein äusseres Erlebnis, lassen sich seine Vorbilder gewöhnlich auch leicht bestimmen. Mit den „Hymnen“ steht es etwas anders. Ihre Entstehung geht ja grade auf ein persönliches Erlebnis zurück, und so ist es vielleicht erklärlich, dass hier das Suchen nach litterarischen Einflüssen zu weniger sicheren Resultaten geführt hat, als sie z. B. für den „Ofterdingen“ gefunden sind.

Es herrscht ziemliche Uebereinstimmung darin, dass Youngs „Nachtgedanken“ wohl als erste Anregung, nicht aber für die Ausgestaltung der Hymnen selbst heranzuziehen seien. Nur Haym giebt einige nähere Parallelen zwischen den beiden Werken,[33]) und ich möchte mich ihm anschliessen. Man stelle sich vor: Young geht von einem rein persönlichen Moment aus, dem Tode geliebter Wesen. Novalis auch. Young kommt dadurch zum Preise der Nacht. Er stellt Tag und Nacht gegenüber und ergiebt sich der letzteren. Novalis desgleichen. Young wird schliesslich ein begeisterter Verkünder des Christentumes und des Todes — des Christentums, das dem Tode nun alle Schrecken genommen hat, des Todes, der nun ein Menschenfreund, der die „selige Stunde“ ist, die unsere „Fesseln sprengt“. Alles Anschauungen, die in Novalis' Hymnen zu neuem Leben erwachen. Mit dem Lobe des „süssen Schlafes“ beginnt Young, und wenn man die Uebersetzung, die dem deutschen Dichter von den Nightthoughts vorlag, mit den „Hymnen“ vergleicht, so findet man bei beiden gemeinsam auch eine Anzahl auffälliger Wendungen. Um nur eins herauszugreifen: Young und Novalis nennen den Menschen den „Fremdling“. Wir wissen nun, dass Hardenberg grade in der Zeit, in welche

[33]) Haym S. 337.

die ersten Ansätze zu den späteren Nachthymnen fallen, die „Nachtgedanken“ des Engländers gelesen hat, und es für wichtig genug hielt, diese Lektüre in sein Tagebuch einzuzeichnen.[34]) Grade damals musste sie auch auf Novalis den grössten Eindruck machen, da sie eine so nah verwandte Saite in seinem Innern berührte. Dass eine Einwirkung also stattgefunden hat, ist wohl zweifellos, und es zeugt von wenig historischem Sinn, wenn man diese Einwirkung damit leugnen will, dass die Young'sche Dichtung breite Salbaderei sei. Gewiss ist sie das für uns und unsern Geschmack, aber damals machte sie nicht nur den grössten Eindruck auf alle zeitgenössischen Poeten, sondern auch bis weit in unser Jahrhundert hinauf wurde sie noch gerühmt und gelesen. Durch die vor kurzem veröffentlichten Tagebücher des Grafen Platen wissen wir, dass auch er sich noch damit beschäftigte und einige Partien in deutsche Verse übertrug, ebenso wie es Herder gethan hatte. Oft genug ist auch in den Dichtungen der Zeit von dem „göttlichen“ Young die Rede.

Der zweite, der genannt zu werden pflegt, wenn das Capitel der litterarischen Einflüsse in Frage kommt, ist der *philosophus teutonicus*, der gotttrunkne Görlitzer Schuhmachermeister Jakob Böhme. Aber ihn zu nennen, scheint mehr eine ehrwürdige Tradition zu sein, der sich jeder neue Novalisforscher beugt. Denn nachgewiesen hat diesen Einfluss noch niemand, man müsste denn ein dürftiges Woerner'sches Citat dafür nehmen. Es ist in der That schwer, Jakob Böhme heranzuziehn. Sich in die Werke dieses merkwürdigen Mannes zu vertiefen, den Tieck unter den Romantikern in Mode brachte, ist gleich schwierig, gleich langweilig und im Grunde auch gleich ergebnislos. Jedenfalls ist von einem Böhme'schen Einfluss in der Stärke, wie man ihn etwa in Tiecks „Genoveva“ antrifft,[35]) hier nicht zu reden. Was Novalis bei dem alten frommen Mystiker fand oder finden konnte für den Ideenkreis der Hymnen, ist ungefähr dies: er fand den Gegensatz von Licht und Finsternis, beide als Symbole gefasst; fand die Anschauung, dass das Licht nur durch die Finsternis offenbar

---

[34]) Schriften III. S. 50.
[35]) Friesen, Ludwig Tieck. Wien 1871, Band II, S. 159.

werde; fand die Anschauung von der krystallinischen neuen Welt; fand den Preis der inneren Augen, der Augen des Gemüts, die die Nacht in uns öffnet. Alles mehr Einzelheiten als Zusammenhänge, Einzelheiten, denen gegenüber man sehr vorsichtig sein muss, denn es lässt sich nie mit Bestimmtheit sagen, ob sie Novalis wirklich gekannt und unbewusst übernommen hat, oder ob hier nur Parallelstellen vorliegen, Anschauungen und Ideen, auf die ähnliche Geister in ähnlicher Lage wohl kommen. In den Anmerkungen zu den Hymnen versuche ich, Jakob Böhme auch im Einzelnen ein wenig mehr, als es geschehen ist, für Novalis heranzuziehn — allerdings mit der genannten Einschränkung. Hat aber Böhme wirklich auf Novalis gewirkt, wie die meisten annehmen, so ist es umso unbegreiflicher, wie man gleichzeitig die ersten Hymnen ins Jahr 1797 stellen kann. Denn in diesen ersten besonders tritt der Einfluss, wenn man daran festhält, hervor, aber erst zur Zeit, als Novalis den „Ofterdingen" schrieb, also Anfang 1800 las er den Jakob Böhme im Zusammenhang und verstand er ihn, wie es sein Brief an Tieck ausspricht.[36]) Auch das also würde wieder auf meine Behauptung zurückführen, dass auch die ersten Hymnen in ihre jetzige Form erst Ende 1799 resp. Anfang 1800 gebracht wurden.

Noch schwerer wird sich Herder für Novalis fruchtbar machen lassen. Dieser gewaltigste Anreger unserer neueren Litteratur hat so unendlich viele Samenkörner ausgestreut, dass nicht viel damit gethan ist, wenn man nachweist, eins davon sei vielleicht auch in Novalis aufgegangen. Im vierten Bande seiner Litteraturgeschichte bemerkt Julian Schmidt darüber:[37]) „Wiederholt hatte schon Herder diese Sehnsucht nach der Nacht ausgesprochen, nach der Welt des Traumes und des Märchens; seine Lehre von der Decomposition der Seele durch die Gewalt der Reize klingt in Novalis nach." Aber was ist damit gewonnen? Sehnsucht nach der Nacht ist ein so uraltes dichterisches Motiv, dass man, wenn zwei sich zeitlich nahestehende Dichter es verwerten, noch keine Beeinflussung des einen von ihnen annehmen darf.

---

36) Holtei, Briefe an L. T. Band I, S. 306-307.
37) S. 53.

Unvergleichlich stärker gewirkt hat Schiller. Ihm durfte Novalis persönlich nähertreten, und mit einer glühenden Ueberschwänglichkeit schreibt der junge Dichter später an den älteren.[38]) Auch als die Zeit ihn von der Ueberschätzung Schiller'scher Dichtung abgebracht hatte, stimmt er niemals in die unter den Romantikern übliche Aburteilung Schillers ein. Und zwar sind es nicht die Dramen, die er bewundert. Er hatte keinen Sinn dafür. Caroline Schlegel, die ihn kannte, spricht in einem Briefe ganz kurz über die „Piccolomini", unterbricht sich jedoch mit den Worten: „Aber das Dramatische interessirt Sie nicht — ich will mir die paar Augenblicke, die uns bleiben, hiermit nicht rauben".[39]) Was Novalis fesselte, war die versifizirte Religionsphilosophie Schillers. Die Gedichte wirkten auf ihn ein. Da kommt vor allem in Betracht die „Götter Griechenlands". Friesen, der Biograph Tiecks, hat die fünfte Hymne an die Nacht zuerst als Gegenstück dazu erkannt.[40]) Und zwar, wie eine Vergleichung lehrt, ist sie ein bewusstes Gegenstück,*) allerdings äusserlich nicht kenntlich gemacht. Friesen meint, Novalis' „engelgleiche Milde" hätte einen scharfen Widerspruch gegen den verehrten Freund und Meister nicht gestattet; weniger ideal, aber richtiger wird es sein, dass ein direkter Hinweis auf die „Götter Griechenlands" die Hymnen als Kunstwerk schwer geschädigt hätte.

Der lebhafte Widerspruch, dem das Schiller'sche Gedicht begegnete, hatte auch früher schon manche dichterische Fassung erhalten. Woerner nennt die Gegengesänge von Benkowitz, F. von Kleist, von einem Th. im neuen deutschen Merkur. Er hat den bedeutendsten Namen vergessen, den des Grafen Stolberg, der auch gegen Schiller in die Schranken trat.[41]) Novalis war der einzige, der Goethe's

---

38) Schriften III, 129 ff.
39) Raich S. 112.
40) Friesen, L. Tieck. Band II, S. 236.
41) Boies Deutsches Museum 1788, Band II, S. 97—105: Gedanken über Herrn Schillers Gedicht Die Götter Griechenlands; aufgen in die Gesammelten Werke der Brüder . . . Stolberg, Hamburg 1822, Band X, S. 424–442.

*) Nachträglich finde ich eine halbe Bestätigung dafür in der „Germania" (s. Bibl.), wo eine „Apologie von Friedr. Schiller" abgedruckt ist. Sie ist undatirt, muss jedoch vor Abgang Hardenbergs zur Universität fallen, also vor oder Anfang 1790. Danach schwärmte Novalis für das Gedicht und hat auch die Gegengesänge von Kleist und Stolberg gekannt, ja selbst eine Verteidigung niedergeschrieben, die uns verloren ist.

Maxime beherzigte und nicht redete, sondern bildete, der nicht kritisirte, sondern selbst ein Gebilde schuf. Die Parallelstellen zwischen den „Göttern Griechenlands“ und der fünften Hymne sind so häufig dargelegt worden, dass es überflüssig ist, sie hier zu wiederholen.

Und noch ein zweites grosses Gedicht Schillers, das bisher einzig von Julian Schmidt für ein Ofterdingenlied herangezogen ist, glaube ich mit den Hymnen verknüpfen zu dürfen: das „Reich der Schatten“ oder wie es später genannt wurde: „Das Ideal und das Leben“. Die Flucht aus dem Leben ins Reich der Schatten, „wo alle Kämpfe schweigen in des Sieges hoher Sicherheit“, hatte Schiller verherrlicht. „Opfert freudig auf, was ihr besessen, was ihr einst gewesen, was ihr seid, und in einem seligen Vergessen schwinde die Vergangenheit“. Keine Schmerzerinnerung entweiht diese Freistatt, im Staub bleibt die Schwere mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück, das Irdische scheidet sich vom Heiligen und Göttlichen und fliesst aufwärts, und des Erdenlebens schweres Traumbild sinkt und sinkt . . . Hier hat der Schüler vom Meister gewisslich etwas angenommen.

Und nun das Buch, das nach meinem Dafürhalten den bestimmendsten Einfluss ausgeübt hat. Ich meine Friedrich Schlegels mehr als billig verlästerte „Lucinde“. Das mag im ersten Augenblicke befremden. Aber man möge aus den nachfolgenden Zitaten und Angaben selbst ermessen, wie völlig sich viele der darin enthaltenen Anschauungen bis auf die Form, in der sie auftreten, mit den Novalis'schen der Nachthymnen decken.

Zunächst der Preis der Nacht und des Schlafes. Da heisst es in der Lucinde: „Nur in der Ruhe der Nacht glüht und glänzt die Sehnsucht und die Liebe voll . . . Nur in der Nacht singt Klagen die kleine Nachtigall und tiefe Seufzer. Nur in der Nacht öffnet sich die Blume schüchtern und athmet frei den schönsten Duft, um Geist und Sinne in gleicher Wonne zu berauschen. Nur in der Nacht strömt tiefe Liebesglut und kühne Rede göttlich von den Lippen, die im Geräusch des Tages ihr süsses Heiligtum mit zartem Stolz verschliessen.“ Du (Lucinde, also ebenso wie Sofie bei Novalis) bist die Priesterin der Nacht . . . Ach, dass das harte Licht den Schleier heben darf! . . .

O ewige Sehnsucht! . . . Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine grosse Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen.

„Mit dem äussersten Unwillen dachte ich nun an die schlechten Menschen, welche den Schlaf vom Leben subtrahiren wollen. Sie haben wahrscheinlich nie geschlafen und auch nie gelebt“. Aus diesem Satze geht schon hervor, dass auch Schlegel nicht den irdischen, sondern den „heiligen Schlaf, den Schlummer des Himmels“ meint. Und wie Novalis sagt, dass er gern am Tage die fleissigen Hände rühren wolle, aber sein geheimes Herz doch getreu der Nacht bleibe, ebenso auch Schlegel: „Ich will mich anbaun auf der Erde u. s. w. (s. Anm.)

Weiter der Preis des Todes. „Ich fühlte, dass Alles ewig lebe, dass der Tod auch freundlich sei und nur eine Täuschung . . . Und dann weiss ichs nun, dass der Tod sich auch schön und süss fühlen lässt“. Zu dieser Anschauung kommt der Held des Schlegelschen Romans genau wie Novalis: durch den (hier allerdings nur gefürchteten) Tod der Geliebten. Ja, die ganze Vision am Grabe, also die dritte Hymne, ist in der Lucinde vorgebildet. „Alles war vergangen, schon lange warst du im Schoos der kühlen Erde verhüllt, . . . und meine Thränen flossen schon milder. Stumm und einsam stand ich und sah nichts als die geliebten Züge und die süssen Blicke der sprechenden Augen. Unbeweglich blieb dieses Bild vor mir . . . Deine heiligen Augen blieben im leeren Raum und standen unbeweglich da“. Novalis fasst den Entschluss, Sofien nachzusterben. Dem Schlegel’schen Helden kommt dieselbe Erleuchtung: „Da war es, als wehte eine frische Morgenluft mich an . . . und es rief laut in mir: Warum sollst du dich quälen, in wenigen Augenblicken kannst du ja bei ihr sein“.

Ihr Bild verklärt sich wie das Sofiens „immer mehr zu einer heiteren Reinheit und Allgemeinheit . . . Ganz du und doch nicht mehr du, die göttliche Gestalt umschienen von wunderbarem Glanz“. Er wird der „weltlichen Gesinnung fremd“, weil „mich niemals das Gefühl verliess, dass ich dem Tod geweiht sei“. Ebenso findet sich bei Schlegel der Preis der Vorwelt und ihrer Helden, der Preis der inneren, geistigen Augen (man brauchte also nicht

bis auf Böhme zurückzugehn), ebenso wird Lucinde zur heiligen Jungfrau verklärt, wie Sofie in den geistlichen Liedern.

Ich brauche dem nichts mehr hinzuzufügen — keine der anderen litterarischen Einwirkungen liegt so offen zu Tage. Novalis hatte sich auf die Lucinde lange gefreut, fand „an den Ideen nichts auszusetzen", und der bisher unverständliche Ausdruck in dem Lucinde-Brief an Caroline Schlegel (Raich 121): „treffliche Mitschläfer" wird nun nicht nur klar, sondern beweist auch, wie Novalis sich gleich die Schlegel'sche Anschauung von dem „heiligen Schlaf" zu eigen gemacht. Da die Lucinde nun aber erst Ende Februar 1799 in Novalis' Hände kam, so können die Hymnen nicht 1797 oder 1798 entstanden sein.

Aus den übrigen Schriften, die das Tagebuch in jener Zeit nach Sofiens Tode nennt, lässt sich nichts nachweisen, was Novalis tiefer berührt hätte und von Einfluss auf die Hymnen gewesen wäre. In Jean Pauls „Campanerthal" ist zwar viel von Unsterblichkeit die Rede, und im Titel der angehängten „Tag- und Nachtstücke" fand der Dichter wieder den Gegensatz angedeutet, auf dem er seine eigne Dichtung aufbaute — aber das ist auch alles.

Eine interessante Parallele zu den ersten Hymnen finden wir übrigens im „Faust". Alle die Anschauungen: dass die Nacht einst herrschend, dass sie die Mutter des Lichtes war, dass dieses Licht ihr nun den Rang streitig macht, aber sein Toben vergebens ist, dass es allen Körpern sein himmlisches Bild umhängt, die Körper offenbart, aber doch einst zu Grunde gehen muss — alle diese Anschauungen spricht in auffällig ähnlicher Weise Mephistopheles in dem ersten Gespräch mit Faust aus:

„Ich bin ein Teil des Teils, der Anfangs Alles war,
Ein Teil der Finsternis, die sich das Licht gebar,
Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht;
Und doch gelingts ihm nicht, da es, so viel es strebt,
Verhaftet an den Körpern klebt.
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön,
Ein Körper hemmts auf seinem Gange;
So, hoff' ich, dauert es nicht lange
Und mit den Körpern wirds zu Grunde gehn."

Es ist vielfach behauptet worden, der Stil, die Form der „Hymnen an die Nacht“ habe in der ganzen deutschen Litteratur kein Gegenstück. Da möchte ich doch noch auf eins aufmerksam machen: auf die Prosahymnen des Grafen Leopold zu Stolberg. Dass Novalis die Göttinger kannte und in seiner Lyrik von ihnen beeinflusst erscheint, wird bei der Untersuchung seiner Jugendgedichte noch hervortreten. Es ist kein Zweifel, dass er auch den im deutschen Museum erschienenen Aufsatz Stolbergs „Ueber die Fülle des Herzens“[42]) gelesen hat. Dort fand er einen ähnlich dithyrambischen Prosastil, wie er ihn selbst in seinen Hymnen verwandte. Um nur einiges zu citiren:

„Aus Deiner Fülle möcht ich nun schöpfen, o Du, die ich als Mutter ehre, die ich liebe als Braut, Natur! Natur! an deren Brüsten ich allein ungestörte reine Wollust athmen kann! Schon als ein schwaches Knäblein hast Du in Deinen Armen mich gewiegt, hast mich finden lassen seligen Genuss im Schatten der Wälder, am Gemurmel der Bäche, in Feldern und Auen, hast mich trunken entgegen geführt dem steigenden himmelrötenden Morgen, und mir sanftere Freude mit dem Abendtau herabgesandt, wenn nun sank die Sonne und im Osten heraufstieg der Mond, begleitet vom Abendstern. O Natur! Natur! Gott rief Dir zu, als Du in bräutlicher Schönheit aus dem Schosse der Schöpfung hervorgingst: sei schön, verkünde meine Herrlichkeit und bilde des Menschen Herz!“

Und weiter: „Wer schmeckt so stark, wie er, (nämlich der starkempfindende) den gegenwärtigen Genuss? Wer pflückt wie er jedes Blümchen auf der Bahn des Lebens? Nur er ist der Vertraute jeder Erinnerung, welche ihm freundlich lächelt und den Reigen vergangener Freuden im lebhaften Tanz ihm wieder vorüberführt.

In die Ferne der Zukunft verliert sich sein trunkner und doch sichrer Blick. Er sieht hell und ahndet da, wo er nicht sieht.

Ahndungen! Ahndungen, ihr Töchter der Entzückung! Wie wenig Weihrauch streut man euren Altären! Warum? Weil man nicht weiss, woher ihr kommt und wohin ihr

---

42) Deutsches Museum. Siebentes Stück, Juli 1777, S. 1 ff.

geht. Also darum nicht, weil ihr wie Götter erscheint und wie Götter verschwindet?"

Das ist ganz der Stil der Novalis'schen Hymnen, vielleicht etwas gedämpfter, weniger unter Hochdruck gestellt. Aber nicht allein deshalb habe ich diese Stellen hier citirt. Ich möchte auch gleichzeitig eine Woerner'sche „Entdeckung" beleuchten. Sie ist durch Sperrdruck hervorgehoben und lautet: „Der Rhythmus der Hymnen an die Nacht ist ganz derselbe wie derjenige der Abendmahlshymne." Zum Beweise löst Woerner die zweite Hymne in diesen Rhythmus auf:

Muss immer der Morgen
Wiederkommen?
Endet nie
Des Irdischen Gewalt?
Unselige Geschäftigkeit
Verzehrt den himmlischen
Anflug der Nacht u. s. w. u. s. w.[43])

Schubart beglückwünscht ihn zu dieser Entdeckung.[44]) Aber wie billig sie ist, fällt sofort ins Auge. Nämlich: es giebt überhaupt keine schwungvolle Prosa, die sich nicht in solche Rhythmen auflösen liesse. Man kann es gleich an Stolberg probiren:

Aus Deiner Fülle
Möcht ich nun schöpfen,
O Du, die ich
Als Mutter ehre,
Die ich liebe als Braut,
Natur! Natur!
An deren Brüsten u. s. w.

Da man abteilen kann wie man grade will, so ist die ganze „Entdeckung" nichtssagend. Woerner muss selbst zugestehn, dass es im Belieben jedes einzelnen liegt, die Sätze in kürzere oder längere Verszeilen zu zerlegen. Das läuft schliesslich auf den Beweis hinaus, dass man die Sätze nebeneinander und untereinander schreiben kann. Und dieser Beweis war doch eigentlich recht überflüssig.

Es ist ganz merkwürdig zu beobachten, wie die aesthetische Kritik vor den Hymnen an die Nacht Halt macht.

43) Woerner S. 5—7.
44) Schubart S. 88.

Die Litterarhistoriker bescheinigen ihnen noch einmal die Unsterblichkeit und geben ihnen dabei einige Stimmungsattribute — das ist alles. Sie gelten als grosses romantisches Kunstwerk, auf dem der Ruhm des grössten Dichters der ersten Romantik beruht. Steigt man in den inneren Bau hinab, prüft man die Form, findet man, dass sie — fast möchte man sagen — ein Notprodukt ist, erkennt man die innern und äussern Widersprüche in den Hymnen, so wird man in die traditionelle Bewunderung weniger enthousiastisch einstimmen. In einem kleinen Zuge wird der ganze innere Zwiespalt offenbar: Novalis fällt fortwährend aus seiner Rolle, aus den Symbolen heraus. Die Nacht ist ihm das heiligste, das Licht dünkt ihn kindisch und thöricht. Aber dabei nennt er seine Geliebte das „Licht“ am Himmel der Nacht, nennt sie der Nacht „liebliche Sonne,“ nennt Gottes Angesicht „unser aller Sonne“ etc. etc. Er war eben inzwischen ganz von selbst aus den im ersten Schmerz verständlichen Anschauungen herausgewachsen; die Lebenskraft und Weltfreude hatten längst wieder gesiegt. Rechnet man zu diesen Mängeln die Ueberschwänglichkeit und Manier der Sprache, die vielen Brüche, die sich zeigen und die unkenntlich zu verlöten nicht immer gelang — Novalis hält in einem Briefe an Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1800 diese „Ungeschicklichkeit in Uebergängen“ für seinen Hauptfehler[45]) —, so wird man in den Hymnen nicht ein reifes Kunstwerk mehr sehn, sondern die interessante Dichtung eines Jünglings, die der Mann Novalis wahrscheinlich selber verdammt hätte. Es will nichts sagen, dass Tieck behauptet, Novalis wäre hinsichtlich der Ausführung mit den Hymnen noch am meisten zufrieden gewesen.[46]) Selbst wenn Tieck sich hierin nicht irrt, — ein Dichter ist immer für seine letzte Arbeit begeistert, und wie rasch grade Hardenbergs Begeisterung aufflammte und verpuffte, ist ja bekannt. Aus den Briefen könnte man schliesslich eher zu der Ansicht kommen, Novalis wäre nicht mit sich zufrieden gewesen. Denn während er seine Vaterfreuden am „Ofterdingen“ nur mit Mühe verbergen kann, während er durch-

---

45) Raich S. 139.
46) Schriften I, S. V.

blicken lässt, dass ihm die Lieder darin gelungen scheinen[47]) — spricht er über die Hymnen beinahe nebensächlich. „Ich schick Euch noch ein langes Gedicht — vielleicht passt es Euch zu Eurem Plan.“[48]) Das ist alles und sieht herzlich wenig nach einem glücklichen Dichter aus. Das Verdammungsurteil über die Hymnen liegt auch eigentlich schon ausgesprochen vor. Es steht im „Ofterdingen“ und lautet:

„Wenn es schon für einen einzelnen Dichter nur ein eigentümliches Gebiet giebt, innerhalb dessen er bleiben muss, um nicht alle Haltung und den Athem zu verlieren: so giebt es auch für die ganze Summe menschlicher Kräfte eine bestimmte Grenze der Darstellbarkeit, über welche hinaus die Darstellung die nötige Dichtigkeit und Gestaltung nicht behalten kann, und in ein leeres täuschendes Unding sich verliert. Besonders als Lehrling kann man nicht genug sich vor diesen Ausschweifungen hüten, da eine lebhafte Fantasie nur gar zu gern nach den Grenzen sich begiebt, und übermütig das Unsinnliche, Uebermässige zu ergreifen und auszusprechen sucht. Reifere Erfahrung lehrt erst, jene Unverhältnismässigkeit der Gegenstände zu vermeiden. Der ältere Dichter steigt nicht höher, als er es grade nötig hat. Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff.“ Neben der Warnung, die Sprache über ihre Kräfte anzuspannen, neben der goldnen Mahnung, wirtschaftlich mit den Hilfsmitteln der Kunst umzugehn, heisst es dann weiter: „Ich weiss selbst, dass mir in jungen Jahren ein Gegenstand nicht leicht zu entfernt und zu unbekannt sein konnte, den ich nicht am liebsten besungen hätte. Was wurde es? ein leeres, armseliges Wortgeräusch“ . .[49]) Und aus dem Jahre 1799 haben wir schon Briefe von Novalis, die einen langsamen Umschwung verkünden. Er kommt vom „Kirchenstil“ allmählich zur „bürgerlichen Baukunst,“ oder wie er es geistreich ausdrückt: er sei dem Mittag so nahe, dass die Schatten die Grösse der Gegenstände haben, und also die Bildungen seiner Phantasie so ziemlich der wirklichen Welt entsprächen; er fing an, „das

47) Raich S. 136, 137.
48) Raich S. 133.
49) Schriften I, S. 158–160.

Nüchterne“ zu lieben.[50]) Diese Entwicklung hätte Jahre gebraucht — es war ihm nicht mehr gegeben, sich so zu vollenden. Dann hätte er auf die „Hymnen,“ soviel seelische Fäden ihn daran auch banden, zurückgeblickt als auf das Produkt einer überwundenen Entwicklungsphase, wo er die „Mitteltinten“ noch nicht anzuwenden gewusst hatte. Schon was auf die „Hymnen“ folgt, ja was neben ihnen hergeht, ist klarer und reiner. Ihr Stil scheidet sie von allen gleichzeitig und später entstandenen Novalis'schen Dichtungen. Denn Novalis musste sich darin dem Stil von 1797 und dem Stoffe accommodiren. Die Ofterdingenlieder, das kleine achtzeilige Marienlied am Schlusse der „Geistlichen Lieder“ wiegen künstlerisch schwerer als die Hymnen. Es war noch nie ein gutes Zeichen für eine Dichtung, wenn man über einzelnen Stellen, wie über einem Bilderrätsel, raten muss, was damit eigentlich gemeint sei.

Die Ueberschätzung der Hymnen, die Scheu, sie ohne Voreingenommenheit auf ihren Kunstwert, ihre innere Form hin zu prüfen, geht zurück auf die merkwürdige, wenn auch erklärliche Idealisirung, die das Bild des Dichters erfuhr. Metamorphosen dieser Art, die im Volksbewusstsein vorgenommen werden, sind immer lehrreich. Schiller wird für die meisten Deutschen immer aus Hunger und Idealismus zusammengesetzt sein. Hier ist es nicht mehr der Dichter, der das Werk gebiert, sondern das Werk gebiert neu den Dichter. Novalis ging es — im Verhältnis zu seiner geringeren Bedeutung und Bekanntheit — ähnlich, während die Goethe'sche, ganz auf dem Realen ruhende Poesie sich solcher Idealisirung ihres Schöpfers widersetzt. Das Phantasiebild, das von einem Dichter dann in den Köpfen lebt, enthält meistens auch eine höhere Wahrheit. Das Zufällig-Wirkliche wird als störend ausgeschieden, wie im Kunstwerk, es bleibt das Reinste, das Allgemeine zurück. Der Wirklichkeit entspricht das Bild nicht mehr, aber oft der innersten Wahrheit.

Die Umwandlung, die Novalis erfuhr, zeigt sich bereits deutlich, wenn man die Briefe vergleicht, die seine Freunde zu seinen Lebzeiten mit ihm und über ihn wechselten, und diejenigen, die sie längere Zeit nach seinem Tode über ihn

---

[50]) Raich S. 101 und 126.

austauschten. Weil seine Dichtung nur leicht die Erde berührte, entzog die Phantasie der Gebildeten diese Erde ihm ganz. Seine rührenden Schicksale, sein früher Tod, seine stille Religiosität, sein Johanneskopf förderten diese Anschauungen noch, und so hat sich der Dichter schliesslich verklärt zu einem keuschen, schönen Schwärmer und Phantasten, so taucht er für die meisten, die ihn kennen, wie eine seltne Wunderblume empor über dem Staub der Erde, der ihn nicht berührt. Laube sagt von Novalis, er sei ein ächter Paradiesvogel, der keine Füsse habe und sich immer in der Schwebe zwischen Himmel und Erde erhalte.[51]) Was er, wie gewöhnlich, nicht sagt: dass das Bild nicht von ihm herrührt. Es steht im Wilhelm Meister. Friesen spricht von Novalis' „engelgleicher Milde"; der ältere Schlegel singt:

„Du schienest, losgerissen von der Erde,
Mit leichten Geistertritten schon zu wandeln
Und ohne Tod der Sterblichkeit genesen."[52])

Tieck ähnlich:

„Seit ich Dich sah, vertraut ich dem Gefühle,
Du müsstest von uns gehn und dieser Erde."[53])

Friedrich Schlegel wiederum braucht den schauerlichen und für ihn selbst vielleicht mehr als für seinen Freund charakteristischen Vergleich: Hardenbergs Gesicht sei länger geworden und winde sich gleichsam von dem Lager des Irdischen empor wie die Braut von Korinth. „Dabei hat er ganz die Augen eines Geistersehers".[54])

In alledem steckt nun gewiss etwas Wahrheit. Aber leider ist das zur ganzen Wahrheit geworden. Und so kann das Eine nicht genug betont werden: dass Novalis ein grundfröhliches Gemüt war, ein gesunder junger Mensch, der als Student sich fröhlich geschlagen, allen Mädchen die Cour geschnitten, die lebhafte Heiterkeit über alles geliebt hat. Bis zu seinem Ende hielt diese Heiterkeit vor. Er war gar kein Dichter des Tragischen; das Graziös-Schalkhafte und Anmutig-Innige lag ihm am besten. Und seine Freunde, denen stets das Bild des Sterbenden

---

[51]) Geschichte der Deutschen Litteratur, III. Band S. 152.
[52]) Musenalmanach für das Jahr 1802 S. 182.
[53]) Ebenda S. 187.
[54]) Aus Schleiermachers Leben. 4 Bände, Berlin 1860—63, III. Band S. 76.

vor Augen stand, haben durch ihre Worte nur Verwirrung angestiftet.

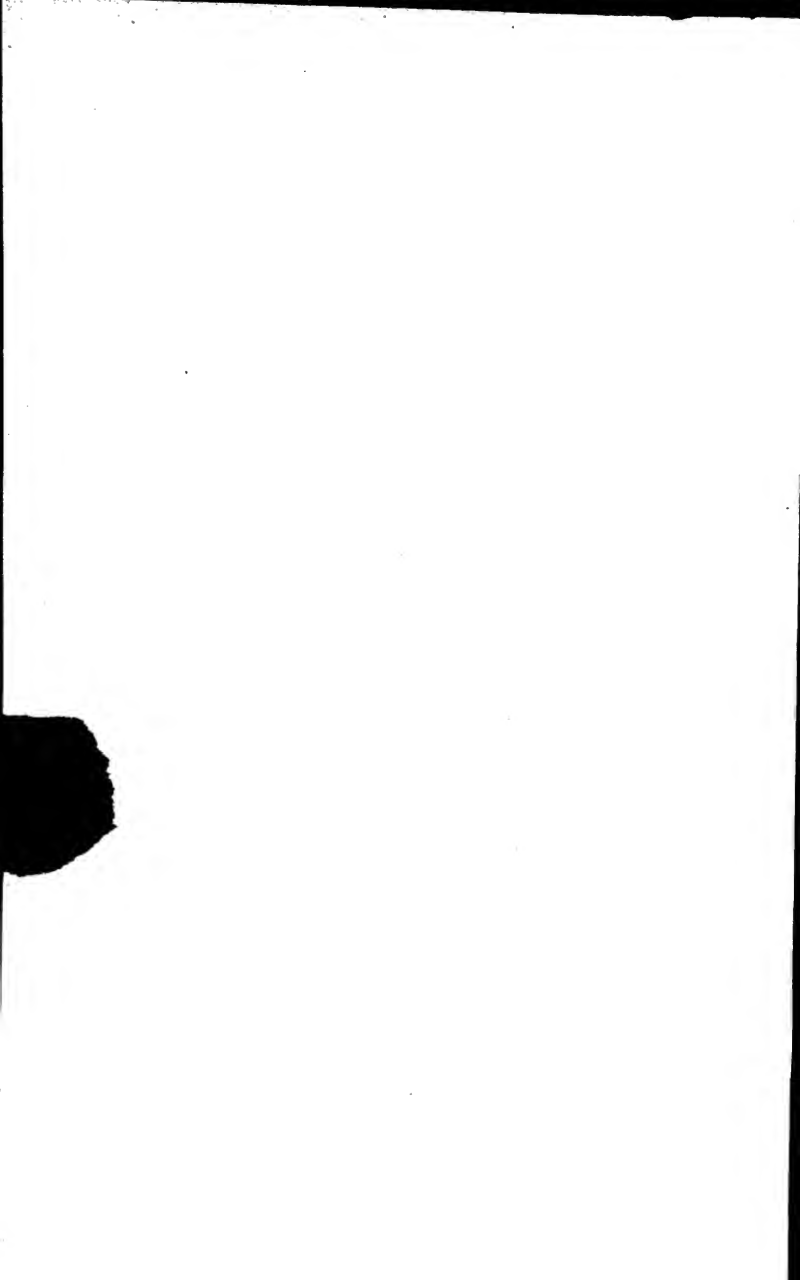
Man brauchte ja gegen das daraus erwachsene Phantasiebild, das halb zu sehr ins Krankhaft-Schwindsüchtige, halb ins allzu Ideal-Himmelblaue gemalt ist, nichts einzuwenden, wenn sich dieses Bild nicht zwischen den Beschauer und die Werke geschoben, auch die Augen der Litterarhistoriker geblendet und besonders eine tiefere Erkenntnis der „Hymnen an die Nacht“ verhindert hätte. Es führte, gerade was die Entstehung und Form der Dichtung anlangt, zu psychologischen Trugschlüssen, die wieder auf die aesthetische Beurteilung von Einfluss waren. Wenn wir nicht die Schillerschen Hefte besässen, in die jede Ueberlegung für die Ausführung des Dramas eingezeichnet ist, eingezeichnet in manchmal fast komisch-pedantischer Weise, so würde auch in Litteraturgeschichten die Ansicht immer wiederkehren, dass in einer Folge von begeisterten Stunden das Drama so fix und fertig aus dem Haupte des Meisters hervorgesprungen sei, wie einst Pallas Athene aus dem Haupte des Göttervaters. Von Novalis haben wir leider alle die Notizen, Bruchstücke, Ueberlegungen etc. nicht, die den Weg kennzeichneten, auf dem er zur Vollendung der Hymnen kam. Und deshalb lauert im Hintergrunde noch überall die Meinung, sie wären mühelos aus ihm herausgeblüht, und die Ansicht, dass nicht nur ein bewusstes Schaffen, sondern teilweise sogar ein gekünsteltes vorliegt, klingt fast wie eine Beleidigung des edlen Dichters. Hier muss man eben den Mut haben, sich von den traditionellen Anschauungen zu befrein. Wenn dann die „Hymnen“, die heut sowieso nur von Litterarhistorikern noch gelesen werden, auch an Glanz etwas verlieren — es bleibt doch an reinen lyrischen Kunstschöpfungen noch genug übrig, was den Ehrentitel Hardenbergs als des „grössten frühromantischen Dichters“ rechtfertigt.





II.

Geistliche Lieder.



Man kann sich jahrelang mit der deutschen Romantik beschäftigt haben und wird doch immer vergeblich nach einer knappen und erschöpfenden Formel suchen, auf die das Dichten und Trachten der Schule, sagen wir besser: der Generation sich zurückführen lässt. Und wer in gedrungener Kürze eine Geschichte dieser Romantik schreiben will, muss den Mut haben radikal zu sein und zu konstruiren, wenn der Leser überhaupt ein leidlich klares Bild der Bewegung erhalten und nicht rettungslos versinken soll in dem Wirrwarr sich widersprechender Meinungen. Der romantische Dichter ist der Weltbeherrscher; er steht über den Gesetzen wie der Herrgott. Glaubt man endlich seine *faculté maîtresse*, den Mittelpunkt der verschiedenen Ausstrahlungen seines Geistes, gefunden zu haben, so ergeht es einem damit wie mit einer Novalis'schen Romanfigur: sie wechselt sich beständig gegen eine andere aus. „In ewigen Verwandlungen begrüsst uns des Gesangs geheime Macht hienieden", hatte Hardenberg in dem Widmungsgedicht, das seinen Roman einleitet, ja gesungen. Aber die Verse haben nicht nur für den Ofterdingen Gültigkeit — sie könnten als Motto die Gesamtheit der romantischen Dichtung und Kritik überhaupt begleiten.

Es bleibt nichts übrig, als sich der Definition anzuschliessen, die der ältere Schlegel gab: die romantische Poesie ist die Verschmelzung des Altdeutschen mit dem Römisch-Christlichen. Allerdings eine Definition, unter die nicht einmal ein romantisches Hauptwerk fällt wie die „Lucinde", die aber immerhin der Wahrheit noch am nächsten kommt. Das religiöse Element (im weitesten Sinne) drängte dann das nationale, das wie eine eingepresste Flamme in der unglückseligen Zeit erstickte, immer mehr zurück. Wackenroder und Tieck, die beiden Schlegel, Schleiermacher und Hardenberg — für sie alle wird die

Religion mehr und mehr der „grosse Orient, der selten getrübt ist“. Erst sollte die Kunst mit Religion und Andacht betrieben werden, und nachher — so paradox es klingt — wurde die Religion vielmehr mit Kunst betrieben. Jean Paul hatte nicht Unrecht, als er die romantische Poesie schlechtweg mit der christlichen überhaupt identifizirte.[55]) Eichendorff folgte ihm gern darin.[56]) Und selbst der vorsichtige Uhland legt, zehn Jahr nach Hardenbergs Tode, ein ähnliches Glaubensbekenntnis ab: „Das Dunkelklare ist mir überall die bedeutsamste Färbung, im menschlichen Auge, im Gemälde, in der Poesie wie bei Novalis . . . Das Ahnen des Unendlichen ist das Romantische. Der Geist des Menschen aber, wohl fühlend, dass er nie das Unendliche in voller Klarheit in sich auffassen wird, und müde des unbestimmt schweifenden Verlangens, knüpft bald seine Sehnsucht an irdische Bilder, in denen ihm doch ein Blick des Ueberirdischen aufzudämmern scheint; mit liebender Andacht wird er solche Bilder umfassen, ihren geheimsten Mahnungen lauschen, wie Maria den Gott in Kindesgestalt am Busen wiegte; sie erscheinen ihm wie Engel, freundlich grüssend, aber zugleich mit dem Fittig, auf dem sie sich immer in das Unendliche aufschwingen können“.[57]) Diese Definition scheint fast nach dem ersten Novalis'schen Marienliede zugeschnitten zu sein: Maria mit dem Kind am Busen, freundlich lächelnd, dann aber mit hehrem Blick in tiefe Wolkenpracht zurückgehend.

Das Christentum ist also bei den Romantikern, wie Dorothea Schlegel sich ausdrückt: „*à l'ordre du jour*“.[58]) Schleiermacher hatte 1798 seine Reden über Religion geschrieben; Hardenberg konnte sie kaum erwarten. Er begeisterte sich, als er sie endlich erhielt, so dafür, dass er mit Tieck zusammen ein Gesangbuch und Predigten herauszugeben entschlossen war.[59]) Die Predigten sind nie geschrieben worden. Novalis' Begeisterung war stets kurzlebig. Aber die Geistlichen Lieder hat er zustande

---

55) Vorschule der Aesthetik, Band I, S. 111, 112, 121 f.

56) Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland. Leipzig 1847; vergl. R. Dietze, E.'s Ansicht über romant. Poesie. Leipziger Dissertation 1883.

57) Vergl. Julian Schmidt, Geschichte d. D. Litt. IV, 335.

58) Aus Schleiermachers Leben, III, S. 132.

59) Ebenda III, S. 133; Schriften I, S. V.

gebracht. Man sieht, wie der Vers ihm natürlicher war als die Prosa.

Die ursprüngliche Veranlassung zu den geistlichen Liedern gaben also Schleiermachers Reden. Das ist wichtig: im Gegensatz zu dem persönlichen Erlebnis, aus dem die Hymnen an die Nacht entstehn, tritt hier ein Gedankenerlebnis ein. Und wie dort die Dichterseele durch das Gebundensein an das allzu Persönliche sich verengt, erweitert sie sich hier, der Schranken frei, zur Seele des Volkes, der christlichen Gemeinde. Fast alle diese Lieder tragen den Stempel einer allgemeinen Giltigkeit und allgemeinen Wirkung. Sie waren von vornherein für einen bestimmten Zweck, für ein bestimmtes Publikum geschrieben. Das einzige Mal, wo Novalis sich von solchen Rücksichten leiten liess. Das bedingte wieder ihre Form. Die Scheuklappen der Schule fielen, der Blick ward freier und weiter, und indem Novalis aus der Volksseele heraussang, sang er sich in sie hinein. Er kam wie so viele Dichter zur Unsterblichkeit durch eine gewisse Selbstverleugnung.

Die ganze erste Romantik hat ausser diesen frommen Liedern Hardenbergs nichts geschaffen, was in das Allgemeinleben der Nation aufgegangen wäre. Sie musste sich damit begnügen, Anregungen zu geben, die unser ganzes Jahrhundert befruchtet haben und teilweise noch jetzt nicht erledigt sind. Aber dass diese gewaltige, im Kern so gesunde und nationale Bewegung, die, von der Zeit getragen, Ausserordentliches hätte leisten können, in und an der Zeit so erstickt, auf ein Häuflein schwacher Litteraten zusammengedrängt ward, dass sie keinen Resonanzboden fand und den lebendigen Zusammenhang mit dem Volksbewusstsein verlor — das war ihr Unglück und ein Unglück für unsre ganze Dichtung. Aus einer Litteratur, die sich mit dem Volke hätte entwickeln, die das hätte aufnehmen sollen, was der junge Goethe begonnen hatte, ward eine, die sich gegen das Volk entwickelte, ward eine Litteratenlitteratur, geboren nicht vom Volksbedürfnis, sondern von reiner poetischer Willkür oder aesthetischer Theorie. Der Wurzelboden ging den Dichtern verloren; sie lasen sich eigentlich nur untereinander. „Sonst“, sagte Jean Paul, „war die Poesie Gegenstand des Volkes, so wie das Volk Gegenstand der Poesie; jetzt singt man aus einer Studierstube

in eine andere hinüber."[60]) Die Kunst ward exklusiv, und wie dann immer zur Künstelei. Sie degenerirte, weil der Dichter nicht mehr Bürger unter Bürgern sein wollte, sondern nach romantischer Doktrin ein Herrgott im Kleinen war.

Man muss das hervorheben, um die That Hardenbergs, die mit den „Geistlichen Liedern" geschehen ist, zu begreifen. Doppelt hervorheben deshalb, weil es noch heut, besonders in Litteraturgeschichten, üblich ist, diese Lieder gegen die Hymnen an die Nacht ungebührlich zurücktreten zu lassen.

Zwei Männer der ersten Romantik sind es, die im bürgerlichen Leben, in einem festen Beruf stehen, zwei Herrenhuter: Schleiermacher und Novalis. Dem einen sind die dichterischen Fähigkeiten versagt. Aber er schlägt auf andre Weise, durch seine „Reden," die Brücken zum Volke. Und grade er ist es, der den zweiten anregt, diesen zweiten, der die erlösende That vollbringt. Novalis vollbringt sie, wie gesagt, indem er sich opfert, seine Eigenart, besser vielleicht die romantische Unart, ans Kreuz schlägt. Seine Eigentümlichkeit giebt sich nicht mehr äusserlich kund, wird nicht wie in den Hymnen zur Stilmanier, sondern durchströmt das Ganze nur als voller Empfindungsschlag. Deshalb sind auch die geistlichen Lieder mit denen keines Mitgliedes der Litteratursippe zu vergleichen. Sie stehen über der Schule. Die Hymnen sind im Guten und im Schlechten eine romantische Dichtung, ebenso der Ofterdingen. Ein Lied aber wie das innige „Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist" — wird niemand speziell romantisch nennen. Friedrich Schlegel, der geniale Finder und Anreger, hat das auch gefühlt. Er sagt, diese geistlichen Lieder seien das Göttlichste, was Novalis je gemacht hätte; sie liessen sich überhaupt nur mit den innigsten von Goethe vergleichen.[61]) Das ist in anderen Worten der Extrakt dieser Ausführungen.

Wenn man recht zusieht, hatte die Romantik nur dann eine Lebensberechtigung, wenn sie in den schärfsten Gegensatz zu unsern Klassikern trat. Als Fahnenjunker Goethes

60) „Vorschule" I, 109.
61) Aus Schleiermachers Leben III, S. 133.

und Schillers waren die Schlegel und Tieck überflüssig. Sie mussten vielmehr Front machen gegen die einseitig aesthetische Entwicklung der Dioskuren, sie mussten den *l'art pour l'art*-Standpunkt bekämpfen, an die herrliche Jugend Goethes anknüpfen, den aesthetischen, den Künstleridealen, wieder Volksideale, d. h. nationale und religiöse gegenübersetzen. Aber die Zeitverhältnisse trieben auch sie zu der gleichen Entwicklung, wie Goethe und Schiller sie leider genommen hatten. Und wenn auch fest und treu die Opposition gegen Schiller stand — sie war teilweise allerdings durch Schillers entschuldbares, aber immerhin nicht schönes Verhalten gegen den älteren Schlegel veranlasst — so wurden die Romantiker doch allesamt zu Schleppenträgern Goethes. Nur Einer lehnte sich auf, nur einer bekämpfte den Geist des „Wilhelm Meister." Das war Novalis.[62]) Gerieten also die Romantiker in die Gefahr, sich in der Hingabe an Goethe selbst aufzugeben, sich in der einseitig aesthetischen Entwicklung zu verlieren — so war doch noch Eins, was sie von den Klassikern trennte. Waren diese vor der Zeit ins griechische Heidentum geflüchtet, so flüchteten die Romantiker zur Religion ihres Volkes, zum Christentum. Das war ihr Fortschritt. Darin liessen sie sich nicht irre machen von Goethe, der etwas zu viel „Blut und Wunden" in ihren Dichtungen fand, der später so einseitig wetterte gegen die Maler-Romantiker, liessen sich noch weniger irre machen von Schiller, der seine „Götter Griechenlands" anpries. Und derjenige nun, der die christliche Sehnsucht am reinsten und schönsten von ihnen fasste, musste nicht nur naturgemäss in den schärfsten Gegensatz zu den Klassikern treten, sondern er war auch der typische Romantiker, er erfüllte wenigstens einen Teil des eigentlichen romantischen Programmes und gab dem Volke wieder Brot statt der kunstvoll geschliffenen Edelsteine. Das that aber wiederum Novalis. Seine Lieder fallen aus der Schule, wie sie geworden ist, heraus, aber sie entsprechen auf ihrem Gebiete dem Ideal dessen, was die Romantik uns hätte werden sollen, erfüllen wenigstens einen kleinen Teil dessen, wozu sie berufen war.

---

[62]) Schriften II, 182.

Für ein Gesangbuch wollte Novalis diese Lieder schreiben. Damit ist der Zweck scharf gegeben und gleichzeitig auch ein ziemlich bestimmtes Publikum, auf das der Dichter Rücksicht nimmt. Nur in dieser Rücksicht auf das Publikum erklärt er, die Lieder müssten einfach und doch hochpoetisch[63]) sein. Einfach — auf diesem Worte liegt der Nachdruck. Es sagt, dass jedes Mitglied der Gemeinde die Verse verstehen solle. Der Streit ist nun: welcher Gemeinde? Und auch hier wird uns dies Wörtchen „einfach" den richtigen Weg weisen. Nämlich man hat wohl behauptet, die Lieder seien für eine ideale Gemeinde gemacht in irgend einer besseren Zukunft, für eine Kirche in der Kirche, von der Schleiermacher träumte. Aber das ist ganz unwahrscheinlich. Wenn Novalis solche Wechsel auf die Zukunft ziehn wollte, hätte er, der doch an den vollkommenen Sieg der Romantik glaubte, nicht von seinem Piedestal herabsteigen brauchen. Dadurch aber, dass er direkt „einfache" Lieder schreiben wollte, sagt er schon selbst, dass sie für die Gemeinde der Gegenwart berechnet waren. Das konnte wiederum nur die protestantische Gemeinde sein. Und um sein Ziel zu erreichen, musste er notwendiger Weise Dichtungen schaffen, die den protestantischen Glaubensformen nicht widersprachen. Weil sie nebenbei aber auch hochpoetisch sein sollten, war es notwendig, sich nicht engherzig an nackte Dogmen zu klammern, sondern, immer lose von ihnen begrenzt, die Phantasie zur künstlerischen Ausgestaltung herbeizurufen. Das ist geschehn.

Wenn man sich diese Zusammenhänge vorgehalten hätte, so glaube ich fast, es wäre nicht zu jenen merkwürdigen Controversen gekommen, die sich an die geistlichen Lieder knüpfen. Controverse nämlich, ob diese Lieder protestantische oder katholische Färbung trügen, ja ob sie überhaupt christlich genannt werden dürften, ob sie nicht pantheistisch seien und eine Naturreligion verkündeten. Es ist alles behauptet worden. Und noch vor kurzem ward in einem Werke über die protestantische Liederdichtung bedauert, dass der Protestant Novalis „leider" als katholischer Dichter gelten müsse.[64]) Den Vogel schiesst aber auch

---

63) Schriften III, 318.
64) Wetzstein, die religiöse Lyrik der Deutschen im 19. Jahrh. Neustrelitz 1892.

diesmal wieder Woerner ab, der wörtlich behauptet: „Die geistlichen Lieder Hardenbergs sind durchaus unkirchlich: sie sind, ihrem Inhalte nach, ebenso entfernt vom Katholizismus als von jeglichem anderen christlichen Bekenntnisse.“[65]) Es wird also damit die ungeheuerliche Behauptung aufgestellt, dass die innigsten Jesuslieder, die wir besitzen, Lieder, die Sonntag für Sonntag in den protestantischen Gotteshäusern Deutschlands gesungen werden, von jedem „christlichen Bekenntnisse“ entfernt seien.

Man wird den Beweis, wie durchaus protestantisch-christlich die Geistlichen Lieder sind, am besten erbringen, wenn man die Gründe, die Woerner für seine Behauptung heranzieht, etwas näher beleuchtet. Da beruft sich Woerner also einmal auf die Gedankensplitter und Fragmente von Novalis, aus denen hervorginge, dass der Dichter einem christlichen Bekenntnisse ferngestanden habe. Selbst wenn das seine Richtigkeit hätte, würde es absolut nichts gegen die geistlichen Lieder beweisen. Heine hat seine schönsten Liebeslieder gedichtet, wenn er nicht ernstlich geliebt hat — weshalb sollte ein Dichter nicht um des guten Zweckes willen Kirchenlieder dichten, selbst wenn er kein kirchlich gesinnter Mensch wäre? Die Lieder würden sogar trotzdem innerlich wahr und echt sein können, weil die bewegliche poetische Phantasie sich eben in diesen Augenblicken in die Seele und Stimmung eines gläubigen Christen hineinversetzt hätte. Aber Novalis war im Leben ein echter Christ. Und man kann nichts Unglücklicheres thun, als ein paar Einfälle in den Fragmenten zum Beweis des Gegenteils heranzuziehn. Das bekundet jedenfalls eine ganz oberflächliche Kenntnis des Hardenberg'schen Charakters. Novalis war als Philosoph doch weder ein reifer noch ein männlicher Geist. Seine Fragmente gehören einer Entwickelungsphase an, die zum grössten Teil schon hinter ihm lag, als er die geistlichen Lieder schrieb. Er jonglirt in seinen Notizen mit allen möglichen Ideen und lässt mit rechter Kinderfreude paradoxe Einfälle wie bunte Seifenblasen vor uns aufsteigen. Je bunter sie sind, desto besser. Er denkt nicht philosophisch, sondern phantastisch. Es gab nichts, das ihn nicht einen Augenblick hätte begeistern können. In einem Athemzug

[65]) Woerner S. 33.

feiert er die Robespierre'sche Schreckensherrschaft und das monarchische Prinzip. Er war ein ganz weiblicher Charakter, unendlich assimilationsfähig, aber ohne festen Standpunkt des Geistes. Deshalb hatte nur der für ihn Unrecht, der von seinem Standpunkt aus unkonsequent dachte. Einen Robespierre, der sentimentalen Anwandlungen zugängig gewesen wäre, hätte Novalis verketzert; einen Robespierre, dessen Hände von Blut rauchten, begriff er, pries er. Denn der war konsequent. In seinen Fragmenten wimmelt es von Widersprüchen. Das thut bei diesen Stimmungselaboraten auch nichts. Man freut sich vielmehr der Regsamkeit dieses Geistes, dem allerdings die grade männliche Linie, die zu jeder Grösse erforderliche starke Einseitigkeit völlig fehlt. Vieles aus diesen Fragmenten ist nur komisch, das meiste romantische Willkür. Beweisen lässt sich daraus alles und garnichts. Das hat sich Novalis selbst auch streng verbeten. „Wer Fragmente dieser Art", sagt er, „beim Worte nehmen will, der mag ein ehrenhafter Mann sein, nur soll er sich nicht für einen Dichter ausgeben."[66] Oder, darf man hinzusetzen, für einen, der den Dichter versteht. Woerner hat diese Warnung nicht beachtet und einzelnen Fragmenten eine Beweiskraft zugelegt, die sie nicht besitzen. So handelt man durchaus im Sinne Hardenbergs, wenn man derartige Argumente zurückweist.

Man will ferner einen „verhüllten Pantheismus" in diesen Geistlichen Liedern gefunden haben, der sie unkirchlich, ja unchristlich machen soll. Aber damit steht es ebenso schwach. Zwei Gedichte sind es überhaupt nur, auf die man sich dabei stützen kann: die Abendmahlshymne und jenes vielleicht einen Pfingstchoral vorstellende Lied in dem es von Jesus heisst: „Aus Kraut und Stein und Meer und Licht schimmert sein kindlich Angesicht." Wenn man das Pantheismus nennen will, so mag es sein, aber dann giebt es überhaupt keine theistische Religion ohne diesen Pantheismus. Denn wie der naturalistische Pantheismus schliesslich in den Materialismus verläuft, so mündet der ideale im Theismus. Nimmt man einen persönlichen Gott an, so ist sein untrennbares Attribut auch das der Allgegenwart und Allverwandlungsfähigkeit; damit ist aber, auch im

---

66) Schriften III S. 163.

Christentum, einem idealen Pantheismus schon Thür und Thor geöffnet. Ein naturbeseelender Dichter, ein Lyriker, der nach seiner eignen Aussage durch herzliche Phantasie[67]) zu Christus und dem Christentum gekommen ist, wird natürlich auf diese Seite der Religion, wo seine Phantasie den freiesten Spielraum hat, ein starkes Gewicht legen, ohne deshalb ein schlechterer Christ zu werden. Das haben alle christlichen Mystiker gethan, und folgerichtig müsste Woerner auch Jakob Böhme, Angelus Silesius u. a. christliche Gesinnung absprechen. „In meines Vaters Haus", hat der Stifter der Religion gesagt, „sind viele Wohnungen", und ich kann mit Beyschlag nicht begreifen, weshalb das Christentum, das sich schon verschieden ausgeprägt hat in einem Jakobus, Paulus, Johannes, sich nicht auch verschieden ausprägen soll in einem Luther und einem Novalis.[68]) „Wenn Gott Mensch werden konnte", sagt Novalis einmal, „kann er auch Stein, Pflanze, Thier und Element werden".[69]) Das ist, wenn man das schillernde Wort schon brauchen will, derselbe „Pantheismus", der in den Geistlichen Liedern lebt. Aber es giebt kein christliches Bekenntnis, das dem eben citirten Satze nicht zustimmen würde und müsste.

Ferner will Woerner aus der Anregung durch Schleiermachers „Reden" das Unkirchliche und Unchristliche der Geistlichen Lieder beweisen. Er meint, nicht nur erkenne man den Baum an den Früchten, sondern auch die Früchte an dem Baume. Mit andern Worten: wie Schleiermachers Reden völlig unkirchlich seien und noch ganz im Vorhof des eigentlich Christlichen stehen blieben, so auch die von den Reden angeregten Novalis'schen Lieder. Woerner merkt gar nicht, dass er den scheinbar doch von ihm verehrten Dichter damit zum Papageien degradirt. Gewiss war Schleiermacher der Anreger, gewiss war Hardenberg für ihn begeistert. Aber schon Friedrich Schlegel, der seinen Freund kannte, meinte: mit dieser Begeisterung würde es wohl so so stehen.[70]) Und Dorothea Schlegel schreibt in jener Zeit, wo das Christentum „*à l' ordre du jour*" ist und „die Herren" es „etwas toll" betreiben: „ich

[67]) Schriften III 37.
[68]) Beyschlag, Deutsch-evang. Blätter. 18. Jahrg. S. 520.
[69]) Schriften II, 157.
[70]) Aus Schleiermachers Leben III 125.

will wetten, sie verstehn sich selbst nicht und einander nicht."[71]) Die Begeisterung Hardenbergs für die „Reden" liess auch in der That bald nach. Denn als er in den geistlichen Liedern sein Glaubensbekenntnis ablegte, ward er sich des fundamentalen Unterschiedes bewusst, der ihn von Schleiermacher trennte. Woerner scheint diesen Unterschied nicht zu kennen; er scheint ferner nicht gewusst zu haben, dass einige von den Geistlichen Liedern aller Wahrscheinlichkeit nach schon gedichtet waren, ehe Novalis noch Schleiermachers Reden gelesen hatte. Denn Tieck will einen Teil der Lieder bereits im Sommer 1799 bei einem Besuche im Reichardt'schen Hause zu Giebichenstein gehört haben,[72]) während die Reden Schleiermachers erst Anfang Herbst desselben Jahres von Novalis gelesen wurden.

Man darf hier auch das Eine nicht vergessen, dass Novalis nicht etwa durch Schleiermacher in eine ganz neue Bahn geworfen wurde. Ihm war von Kindheit an die Gabe gegeben und geblieben, stets freundlich und hoffend himmelwärts zu schauen. In jeder Phase seines kurzen Lebens war er ein Christ; deshalb gab es bei ihm keine religiösen Kämpfe. Und jeder Schmerz führte ihn nur immer inniger zu Christus. Schon Jahre vor der Entstehung der Geistlichen Lieder fand Friedrich Schlegel ihn „rettungslos versunken in Herrnhuterei, in absoluter Schwärmerei."[73]) Und so konnten Schleiermachers Reden vielleicht seiner Religionsphilosphie, nicht aber seinem Glauben neues bringen; sie haben ihn nur zu dem Entschlusse begeistert, auch seinerseits etwas dazu beizutragen, dass die Religion immer weitere Bevölkerungsschichten ergriffe. Das allein ist der Punkt, der die „Reden" und die „Geistlichen Lieder" verbindet. Wenn wir von dieser Anregung nichts wüssten, würde niemand auch nur auf den Gedanken kommen, dort Zusammenhänge zu vermuten. Die Lieder selbst zeigen absolut keine Beeinflussung, zeigen sie so wenig, dass man überhaupt die Anregung Schleiermachers bestritten hat.[74]) Denn der fundamentale Unterschied, der Novalis nicht nur von ihm, sondern von allen Romantikern trennt: die innige,

---

[71]) Aus Schleiermachers Leben, III, 132.
[72]) Schriften I S. XX.
[73]) Haym 901.
[74]) S. z. B. „Allgemeine deutsche Biographie" S. 566, X. Band.

in steter Wiederholung zum Ausdruck kommende Anhänglichkeit an Jesus. Die Verehrung der Gottesmutter Maria ist, wie wir noch sehen werden, bei den Romantikern ein aesthetisches Postulat, diese innige, rührende Jesusliebe kann das ihrer Natur nach nicht sein, sie ist ein Postulat des Herzens, ein Glaubensbedürfnis. Jesus der Ueberwinder des Todes, Jesus der alleinige Mittler zwischen uns und dem Vater, Jesus, dem das schwere Herz alles aufbürdet, zu dem allein es flüchtet in den Stunden der Angst — auf diesen Ton sind die Geistlichen Lieder gestimmt. Und das ist nicht nur ein Festhalten an den ethischen Ideen des Christentums, das ist schon Glaube an die Heilswahrheiten, ist direkt schon kirchliches Christentum. Wohl hat Novalis philosophirt, auf bunten, irrlichterirenden Gedankenflügen das Dogma überflogen, aber von alledem blieb der „grosse Orient in ihm", sein Glaube, unberührt. Wenn er nur seine Empfindung zu Wort kommen liess, dann waren alle paradoxen Einfälle vergessen; dann ist die Einheit des Gemütes da, die er von der Lyrik fordert. Und wir werden sehen, dass das einzige Gedicht, das aus dem Rahmen kirchlich-christlicher Lyrik etwas herausfällt, gleichzeitig auch, wie selbst Woerner anerkennen muss, das nichtssagendste, am wenigsten einheitliche und das dunkelste ist und mit den Hymnen an die Nacht die künstlich emporgeschraubte Empfindung teilt. Ja, es ist überhaupt kein Lied, sondern rhythmische, dithyrambische Prosa. Die Anbetung Jesu redet also deutlich genug, da braucht man kaum daran zu erinnern, dass die protestantisch-christlichen Gemeinden besser wissen werden als Litterarhistoriker, ob ein Lied ihrem Glauben entspricht oder nicht. Selbst Dilthey muss zugestehn, dass die Geistlichen Lieder „auf dem inneren Zusammenhang mit der christlichen Gemeinde"[75]) ruhen. Damit widerspricht er gleichzeitig seiner eignen weiteren Behauptung, dass sie „das religiöse Gemütsleben eines Einsamen"[76]) widerspiegelten. Und um noch einen Zeugen reden zu lassen, der als Dichter den Dichter versteht und ihn ohne gelehrte Brille anschaut: Theodor Fontane sagt in seinem Roman

75) Leben Schleiermachers I S. 434
76) Ebda S. 435.

„Vor dem Sturm[77]“: „An einer allerintimsten Stellung unseres Dichters zum Christentum ist garnicht zu zweifeln . . . Es ist nicht das Mass seines Talentes, sondern das Mass seines Glaubens, was ihn über die Mitstrebenden erhebt . . . Die wirkliche Wiege und Wurzel alles Romantischen ist eben die Krippe und das Kreuz . . In keinem ist die Sehnsucht danach lebendiger als in Novalis. Er hat sich darin verzehrt.“ So dürfen wir, bevor wir an eine genauere Untersuchung der einzelnen Lieder gehn, mit besserem Rechte der Woerner'schen Behauptung die andre entgegensetzen: Die geistlichen Lieder sind durchaus christlich; sie sind in der Verherrlichung Jesu Christi als des Gottessohnes und des einzigen Mittlers zwischen uns und dem Vater sogar protestantisch-kirchlich.

Gleich das erste Lied ist kennzeichnend für die übrigen. Die beiden einleitenden Strophen malen aus, was der Dichter ohne Jesum gewesen wäre, ohne ihn sein würde: wie dunkel die Zukunft, wie schwer sein Herz, wie hoffnungslos sein Leben in diesem unruhigen Getümmel. Und von diesem dunklen Grunde hebt sich nun wirkungsvoll das lichte Leben mit Christus ab, wie alles Lieb und Lust ist, jede Wunde Heilung findet, jedes Schicksal verklärt wird. Nach der Gegenüberstellung dieser beiden Bilder dann die lebendige und erwartete Aufforderung: „O geht hinaus auf allen Wegen und holt die Irrenden herein!“ Damit ist der Abschluss erreicht. Aber das Gedicht ist nicht zu Ende. Es sinkt wieder in die Schilderung zurück. Und ganz merkwürdig: dieser zweite Teil, der sich anschliesst, korrespondirt bis ins Einzelne mit dem ersten. Die beiden einleitenden Strophen des ersten Teils schildern das schreckliche Leben ohne Christus; die entsprechenden Strophen des zweiten Teils (also nach der Zählung 6 und 7) thun dasselbe. Die dritte und vierte Strophe des ersten Teils preisen das lichte Leben mit Christus; die entsprechenden Strophen des zweiten Teils (also 8 und 9) gleichfalls. Und wie Strophe 5 die Schlussfolgerung aus dieser Gegenüberstellung zieht, den irrenden Brüdern die Hand entgegenzustrecken, so heisst auch Strophe 10 jeden willkommen, der sich zu Christus wendet. Ein einfaches Experiment

[77]) Volksausgabe, Berlin 1896, S. 218 ff.

lehrt hier den Kompositionsbruch: man kann die Strophen 6—10 einfach fortstreichen, und das Gedicht ist in sich ebenso vollendet wie jetzt, oder noch besser: es ist vollendeter, da es in fünf Strophen sagt, was sonst in zehn gesagt wird. Man kann ferner durch ein blosses Abteilen aus dem einen Liede zwei völlig in sich fertige Gedichte machen. Diese Gedichte würden dann inhaltlich und formell sich gleichen, sich teilweise sogar wörtlich wiederholen. Ich stelle hier nur einige sich entsprechende Zeilen des ersten (I) und zweiten (II) Teiles zusammen.

I: Erschien mir nächtlich jeder Tag
II: Wir irrten in der Nacht wie Blinde
I: Ich fände Unruh im Getümmel
II: So war nur Unruh der Gewinn
I: . . Und hoffnungslosen Gram zu Haus
II: Verschlang der Hoffnung Ueberrest
I: Hat Christus sich mir kundgegeben
II: Da kam ein Heiland, ein Befreier
I: Wie schnell verzehrt ein lichtes Leben
Die bodenlose Finsternis
II: Und hat ein allbelebend Feuer . . angefacht
I: Das Leben ward zur Liebesstunde,
Die ganze Welt spricht Lieb' und Lust . .
II: Das Leben . . wie ein sel'ger Traum
Und ew'ger Lieb' und Lust ergeben
I: Der Himmel ist bei uns auf Erden
II: Nun sehn wir erst den Himmel offen
I: Streckt jedem eure Hand entgegen
Und ladet froh sie zu uns ein.
II: Ein jeder Mensch ist uns willkommen,
Der seine Hand mit uns ergreift.

Diese Parallelen liessen sich leicht verdoppeln. Und wenn man nun beide Teile des Gedichtes nebeneinander hält und vergleicht, fällt es schwer zu glauben, dass Novalis sich dieser Wiederholung nicht bewusst gewesen sei. Eine künstlerische Absicht kann aber nicht vorliegen. Und so werden wir auch hier zu der Mutmassung geführt, die im ersten Kapitel schon ausgesprochen ward: dass nämlich hier eine Zusammenlötung zweier für sich bestehender Gedichtteile resp. Gedichte stattgefunden hat, deren einer wahrscheinlich für die Versfassung der fünften

Hymne bestimmt war. Das aber kann nur der zweite Teil des übermässig langen Gedichtes gewesen sein, in dem die Darstellung objektiver ist. Die Wiederholungen sind dadurch allerdings nicht aufgehoben, aber es ist doch eine bessere Erklärungsmöglichkeit dafür vorhanden. Nämlich wir werden sehn, dass Novalis stets eine bestimmte Komposition, fast schematisch einen bestimmten Bau des Gedichtes befolgt und dass er ferner in den geistlichen Liedern mit einer so beschränkten Zahl von Anschauungen und Ideen operirt, dass sie von Lied zu Lied beinahe wiederkehren. Und gewiss ist eine derartig auffällige Wiederholung wie im ersten Liede bei dem sprachlich armen Novalis eher in zwei getrennt entstandenen, als in einem und demselben Gedichte anzunehmen.

Das zweite Lied ist wieder ein Jesuslied. Mannigfache Fäden ziehen sich von ihm herüber zum ersten. Gleiche Anschauungen kehren schon hier wieder. Ohne Jesus sprach der Himmel nur von Not und Pein, mit ihm fühlten wir „uns mit Gott verwandt“ — so heisst es im ersten Liede. „Gottheit, die uns oft erschreckt“, die aber nun „unser geworden ist“, heisst es im zweiten. Dort die Verheissung: jeder ist willkommen, „der seine Hand mit uns ergreift“; hier die Mahnung: „Greife dreist nach seinen Händen“. Und die Aehnlichkeit erstreckt sich bis auf die Anordnung des Stoffes. Die erste Hälfte (Strophe 1—3) ein Bild, eine Erzählung: im Osten wird es hell, die herrliche Vorzeit kehrt wieder, das Christkind überwindet den Tod, neues Leben entspringt aus den Grüften, und tausendfältig spendend steht der Friedensfürst in unserer Mitte. An diese Schilderung anknüpfend dann wieder (Strophe 4—6) die direkte Anrufung des einzelnen Christen: „Lasse seine milden Blicke tief in deine Seele gehn“.

Und nun können wir beobachten, wie das eine Thema in steter Wiederkehr variirt wird. Das dritte Lied in der Reihe der geistlichen hebt gleichfalls mit der Situation an, dem dunklen Bilde: Not, Jammer, bittre Thränen, die Gewissheit einer öden Zukunft — und dann Hinweis auf Jesus Christus, der allein trösten kann. Mit fast wörtlicher Anlehnung an die Stelle des voraufgegangenen Gedichtes: „Ueberall entspringt aus Grüften neues Leben, neues Blut“ schreibt der Dichter hier: „Mit ihm (Jesus) kommt neues

Blut und Leben in dein erstorbenes Gebein"; die Fortsetzung davon: „Und wenn du ihm dein Herz gegeben, so ist auch seines ewig dein" entspricht der Stelle: „Wirst du nur das ganze Herz ihm zeigen, bleibt er wie ein treues Weib dir eigen". Er giebt dir wieder, was du verloren hast.

Diese Art der Technik erfährt auch im vierten Liede nur eine kleine Abänderung insofern, als gleich im Anfang auf Christus als den Retter hingedeutet wird. Im übrigen wird das alte Bild in neuen Wendungen ausgestaltet: dem geängsteten, ganz in seiner Trauer befangenen Dichter erscheint tröstend der Heiland in einer Vision, die mit der in der dritten Hymne geschilderten viel Aehnlichkeit hat. Das Grab thut sich auf, Sofie tritt hervor an der Hand Christi. Seitdem ist alle Trauer von ihm genommen. Man wird sich hier fragen dürfen, ob dieses Gedicht vielleicht direkt im Anschluss an die dritte Hymne entstand. Zu dieser Vermutung kommt auch Schubart.[78]) Und dann liesse sich die weitere Frage aufwerfen, ob es aus den Notizen, die sich der Dichter zu den Hymnen machte, nur herauswuchs, oder ob es etwa in die ursprünglich lyrische Fassung der Hymnen gleich eintreten sollte und erst später als Lied für sich in die Reihe der geistlichen rückte. Weil sich das schwer entscheiden lässt, habe ich es vermieden, dem Gedichte Beweiskraft für meine im ersten Kapitel dargelegte Auffassung der „Hymnen" zuzulegen. Zum dritten Liede steht dieses vierte in demselben Verhältnis wie die dritte Hymne an die Nacht zur zweiten. Das dritte Lied schloss:

> Was du verlorst, hat er gefunden,
> Du triffst bei ihm, was du geliebt,
> Und ewig bleibt mit dir verbunden,
> Was seine Hand dir wiedergiebt.

Und wie nun die dritte Hymne vom allgemeinen Preise des himmlischen Schlummers zum persönlichen Erlebnis übergeht und die zweite begründet, indem sie das Wunder erzählt, das den Dichter zu seinem Glauben geführt hat — so motivirt auch das vierte geistliche Lied durch die Schilderung des persönlichen Erlebnisses die allgemeiner

---

[78]) Schubart, S. 51 und 69.

gehaltenen Lobpreisungen des dritten Liedes. „Seine Hand“ giebt uns das Verlorene zurück — Beweis: Sofie, vom Dichter erschaut an der Hand Christi.

Das innigste und reinste aller Novalis'schen Jesuslieder ist aber nun das fünfte. Es ist ein von der protestantischen Gemeinde treu behüteter Schatz. Und es lässt sich ihm kein zweites geistliches Lied dieser Art an die Seite stellen, das an Keuschheit und Reinheit des Empfindens, an inniger Herzlichkeit und Schlichtheit des Ausdrucks mit ihm rivalisiren könnte. „Wenn ich ihn nur habe, wenn er mein nur ist“, so einfach setzt es ein, so rührend und ergreifend, dass es jedem ans Herz packt — der Empfindungslaut einer Seele, die alle Anfechtung überstanden, eines Christen, der wie ein Kindlein ohne eignen Willen sich dem Himmel befohlen hat. Hier hat Novalis das Ideal, das ihm vorschwebte, erfüllt: er hat ein unendlich „einfaches“ und doch (oder soll man sagen: deshalb) ein hochpoetisches Lied geschaffen, hier sind wahrlich Volks- und Dichterseele in Eins geflossen. Hier fand auch Novalis, streng genommen zum ersten Male, jene tiefe innere Melodie, das eigentlich Liedmässige, das Höchste und Ursprünglichste der Lyrik, während er sonst doch meistens nur Gedichte geschaffen hatte, keine Lieder. Und dieses Lied vor allen andern hat auch die Weihe empfangen, den Stempel der Unsterblichkeit und Echtheit durch seine Aufnahme in den Gebrauch der feiernden Gemeinde. Die Weltgeschichte ist das Weltgericht. Und wie gross seine erhabene Schlichtheit ist, merkt man am besten daran, dass man in diesem Zusammenhang die beiden letzten Zeilen der dritten Strophe, die sonst für Novalis als äusserst einfach gelten können, schon als leise störend, als nicht schlicht genug empfindet. Man sieht hier wieder, dass der Inhalt nichts, die Form, in der die Empfindung schwebt, alles ist. Denn dieser Inhalt —? Mit Christus fröhlich in Andacht, ohne Neid auf die anderen, ohne Grauen vor dem Tode, vereinigt mit den hier verlorenen Brüdern im ewigen Vaterland.

Ein Klagelied ist das folgende, auch das in die Andachtsbücher der christlichen Gemeinde aufgenommen: „Wenn alle untreu werden, so bleib ich dir doch treu!“ Aber es kann sich keineswegs mit dem vorigen messen. Die Klage: Christus hat für uns geblutet, und doch ver-

gessen das so viele; aber seine Liebe ist unermüdlich, und einst werden die heut noch irrenden Brüder auch wieder himmelwärts blicken. Hier stört schon eine allzugrosse Weichheit des Dichters. Die Klage über die verlorenen Schafe wird nicht zur grollenden Anklage, da ist nicht jener herrliche unverwüstliche Trutz, jene gewaltige, ursprüngliche Siegessicherheit wie bei Luther, da ist nur ein recht schwächliches Weinen und Klagen. Es wird überhaupt bei Novalis mehr geweint, als ein gesunder Mensch vertragen kann. Die Weichheit wird zur Weichlichkeit, und wenn Brentano vom Ofterdingen sagt, alles Fleisch wäre Lachs darin,[79]) so könnte man das geistreiche Wort auch auf einzelne Lieder anwenden.

Seiner Form und seinem Inhalt nach ganz heraus aus dem Rahmen der geistlichen Lieder fällt das berüchtigte siebente, die „Hymne". Es ist schon ein böses Zeichen, dass Novalis, der die übrigen Gedichte ohne Ueberschrift gelassen hat, sich hier zu einer Ueberschrift gezwungen sah. Und wenn der Dichter nicht selber noch die Hymne in den Kreis der Gesangbuchlieder einbezogen hätte, müsste man ihr diese Stellung bestreiten. Denn sie steht nicht nur rein poetisch auf unterster Stufe, das würde ja noch nichts beweisen, sondern sie widerspricht auch in jeder Zeile dem Programm, das Novalis sich gestellt hatte. Alles, was die geistlichen Lieder charakterisirt und auszeichnet, fehlt hier. Statt der Klarheit und Einfachheit hier Dunkelheit und Unverständlichkeit; statt inniger Frömmigkeit und freudigen Glaubens hier schwärmerische Verzückung und Mysticismus; statt der Reinheit und Gesetzmässigkeit der Form hier Anarchie der Form. Zur Aufhellung der verschiednen Dunkelheiten ist schon mancherlei herangezogen — genügend klar ist das Gedicht noch immer nicht. Der Inhalt ist ungefähr folgender: Da nur wenige das Geheimniss der Liebe kennen, jener Liebe, die den Geliebten nicht innig genug haben kann, die unersättlich nach ihm ist, so ist auch die Erkenntniss der göttlichen Bedeutung des Abendmahls den meisten verschlossen. Nur wer einmal in heiliger Herzensglut an heissen geliebten

[79]) Achim von Arnim und die ihm nahestanden. Herausgeg. von Reinh. Steig und Herman Grimm. Band I: A. v. A. und Clemens Brentano. Stuttgart 1894 S. 51.

Lippen hing, versteht diese Bedeutung und wird ewiglich von Seinem Leibe essen und Seinem Blute trinken. Leib und Blut sind nichts Unedles, sind grosse königliche Symbole. O dass das Weltmeer schon in Blut, die Felsen in duftiges Fleisch sich wandelten! Denn unersättlich ist die Liebe, durstiger und hungriger wird nur immer das Herz, und der Liebe Genuss währt in alle Ewigkeit. Wenn die Nüchternen nur einmal gekostet hätten, würden auch sie sich an den Tisch der Sehnsucht setzen und die Nahrung von Leib und Blut preisen.

Ich habe versucht, hier lose Zusammenhänge zu geben, habe die unverständlichste Stelle, die in den Anmerkungen zu besprechen sein wird, ausgeschieden, und man wird trotzdem nicht recht wissen, was man mit diesem Gedichte anfangen soll. Diese gepeitschte, im Grunde brünstig-sinnliche Phantasie sollte man eher einer hysterischen Nonne als dem heitren Novalis zutraun. Entweder — und das ist ziemlich sicher anzunehmen — ist das wiederum ein forcirtes, unter Hochdruck gestelltes Empfinden, oder in der That die orgiastische Verzückung einer schon bedenklich krankhaften Phantasie. Dagegen spricht aber der Ofterdingen mit seinen Liedern. Ueber die Form wird noch zu reden sein. Aber selbst diesem Gedichte wird man den christlichen Charakter so wenig abstreiten können, wie etwa den Schriften der katholischen Mystiker oder den entsprechenden des Grafen Zinzendorf.

Das Charfreitagslied, das der Hymne folgt, ist aesthetisch nicht allzuviel besser, aber es bleibt wenigstens mehr auf dieser Erde. An Sentimentalität übertrifft es noch das sechste. So lautet schon der Anfang: „Weinen möcht ich, immer weinen“. Und im weiteren Verlauf will der Dichter „ganz in Thränen zerfliessen“, klagt er, dass nur seine Zähren ewig währten und dass keiner mit ihm über Christi Tod weinen wolle. Er möchte das Loos des Herrn teilen und im Grabe liegen. Durch die grosse Breite der Ausführung wird der Eindruck einer gewissen Verschwommenheit und — so hart es klingt — Molluskenhaftigkeit noch verstärkt. Das Gedicht gehört zu den schwächsten der ganzen Reihe.

Sein Gegenstück ist das ihm folgende Osterlied. Christus lebt, er ist auferstanden, ist ewig nun bei uns; ein

neues Leben bricht an, des Todes Grauen ist verschwunden, es giebt seitdem ein seliges Wiedersehn. Dieser Ton der Freudigkeit liegt dem Dichter besser. Aber schon aus den aneinandergereihten Hauptsätzen fällt es wieder auf, wie peinlich sich Novalis wiederholt. Zeile für Zeile kann man fast mit Anschauungen belegen, die schon in den vorausgehenden Liedern, in ganz ähnliche Worte gefasst, zu finden sind. Ich will hier nicht auf meine Behauptung, Hardenberg sei sprachlich arm, zurückgreifen, obwohl sich gut ein neuer Beweis aus diesen Wiederholungen schmieden liesse. Aber der springende Punkt scheint mir anderswo zu liegen. Nicht in der Enge und Beschränktheit des Gebietes: Luther, Paul Gerhardt u. a. haben bewiesen, wie mannigfaltige Töne man auch trotz dieser Grenzen anschlagen kann. Und ebensowenig möchte ich es gelten lassen, dass der Dichter aus dem Streben nach grösstmöglichster Einfachheit heraus zu dieser sprachlichen und gedanklichen Dürftigkeit gekommen wäre. Sondern der Hauptgrund, der unbeachtet geblieben ist, weil die geistlichen Lieder noch nie kritisch betrachtet wurden, ist wohl der: In dem für Novalis charakteristischen plötzlichen Aufflammen der Begeisterung will er geistliche Lieder für ein Gesangbuch schreiben, mit Feuereifer geht er daran und stellt in kurzer Zeit eine Anzahl fertig. Wenn ein Dilettant das thäte, würde man diese Art der Produktion fabrikmässig nennen, und sie rächt sich auch bei einem Dichter wie Novalis. Für zwei oder drei Gedichte reichte die Stimmung, aber er zog sie zu mehr auseinander. Und so werden die meisten übrigen eigentlich nur immer Variationen desselben kleinen Themas, der gleichen Empfindung.

Auch das zehnte Lied ist solch eine Selbstkopie, hat die Mattheit zweiter Abdrücke. Die Komposition genau die, die wir schon kennen: eine Situationsschilderung zunächst, dass es so trübe Zeiten gebe, wo alles gespenstisch sei, wo die sichersten Stützen schwankten, der Wahnsinn lockte — und dann wieder der Hinweis auf den Erlöser, lebendiger gehalten als die Einleitung: Wer hat das Kreuz erhoben? Und die Aufforderung:

„Geh zu dem Wunderstamme,
Aus ihm schlägt eine Flamme
Und zehrt den schweren Traum“.

Im zweiten Liede hiess es: „Wie schnell verzehrt ein lichtes Leben die bodenlose Finsternis“.

Es ist überflüssig, die gleiche Technik auch im elften Liede nachzuweisen. Genug, dass sie da ist, dass auf die Ausmalung der irdischen Angst und der vergeblichen Glücksjagd von neuem die alte Mahnung ertönt: Wendet Euch zu Christus, er giebt Euch Eure Lieben wieder! —

Erst das zwölfte Lied ist eigenartiger, blutvoller, farbiger. Ein ganz neuer Ton wird angeschlagen. Es ist ja auch das Lied, das für den Novalis'schen Pantheismus ins Feld geführt wird. Andre wollen darin einen Pfingstchoral sehn, und diese Auffassung wird in der That durch einige Stellen des Gedichtes unterstüzt: „Geuss, Vater, ihn gewaltig aus, den Trost der ganzen Welt, nach dem jedes verlangend sieht; lass ihn in Wolken und kühlen Strömen herniederziehn, in Feuerflammen lodern. Alles strebt danach, den Heiland zu empfangen — send, Vater, ihn her, da das Elend wächst“.

Wie gesagt, es ist wahrscheinlich, dass hier ein Pfingsthymnus vorliegt. Denn einmal musste Novalis allein schon durch den Stoffmangel darauf geführt werden, die Feste der christlichen Gemeinde zu verherrlichen und seinem Charfreitags- und Osterlied auch ein Pfingstlied anzureihen.[80]) Dann aber scheint auch die Naturschilderung (die Erde regt sich, grünt und lebt; der Winter weicht etc.) auf „das liebliche Fest“ hinzudeuten. Dass der heilige Geist in einem Brausen kam und in feurigen Zungen, erzählt überdies ja auch die Apostelgeschichte. Wie dem nun sein mag — jedenfalls konnte hier am erfolgreichsten die Phantasie einsetzen und ihr buntes Gewebe spinnen. Ganz falsch wäre es jedoch, nun den Schluss zu ziehn: Das Gedicht überträfe die meisten andern an Schönheit, weil Novalis hier, in dem „pantheistisch“ gefärbten Liede, seine eigenste Empfindung ausgesprochen habe. Fontane bemerkt schon sehr fein an genannter Stelle, die Schilderung des Christentums in der fünften Hymne bliebe künstlerisch hinter der Verherrlichung des Griechentums zurück. Aber er fügt treffend hinzu: „Die Kraft des poetischen Ausdrucks

[80]) Schubart (S 172) will ausserdem noch ein Advents- und Weihnachtslied erkennen, in den Geistl. Liedern I und II, aber darüber liesse sich doch streiten.

ist kein Gradmesser für unsere Ueberzeugungen. Alles Farbige hat den Vorzug".

In die alte Manier zurück fällt wiederum das dreizehnte Lied, dessen erste Hälfte die bange Trauer, dessen zweite die Erlösung daraus darstellt. Nur in einem kleinen Zuge, der psychologisch aber interessant ist, unterscheidet sich das Gedicht von seinen allzu ähnlichen Brüdern. Es fehlt nämlich darin der Bezug auf die noch Irrenden, die erst zum Glauben bekehrt werden sollen. Und dadurch gewinnt die Annahme an Wahrscheinlichkeit, dass diese Strophen von Novalis schon in der Zeit seiner Krankheit gedichtet sind, wo er genug um sich selbst und seine Angehörigen zu sorgen hatte. Er betet darin auch nur um Ruhe und Fassung für seine Lieben.

Zum Schluss die Marienlieder. Sie sind es, denen zufolge man Novalis katholische Tendenzen zugeschrieben hat, die den Dichter hineingezerrt haben in den konfessionellen Hader, die den Schmerz eifriger Protestanten und die Genugthuung eifriger Katholiken bilden. Ehe ich nachzuweisen versuche, dass weder zu dem einen noch zu dem andern ein Grund vorliegt, gebe ich den ungefähren Gedankengang des ersten Liedes. Wer Maria einmal erblickt hat, wird sie ewig lieben, dessen ganzes Dasein ruht in ihr. Auch das des Dichters. Er sieht sie im Traum oft vor sich, das Jesuskind auf ihrem Arm streckt ihm die Hände entgegen, sie aber entschwindet, und voll Sehnsucht fragt er, weshalb. Stets hätte er sie doch angebetet, hätte im Stillen ihre Huld erfahren, sie hätte ihn doch einst geküsst. Nun ist das vergangen, vielleicht weil das Paradies seiner Kindheit hinter ihm läge.

Und wie in dem Brentano'schen Märchen, wo sich alle zum Schlusse wünschen, wieder Kinder zu werden, fleht auch hier der Dichter: Darf nur ein Kind dein Antlitz schaun, so löse doch des Alters Binde" . . .

Wenn man den Marienkult unter den Romantikern verstehen will, muss man alle konfessionelle Empfindsamkeit bei Seite lassen. Er taucht in voller Stärke erst im Sommer 1798 auf und zwar als Frucht eines von den Freunden gemeinsam unternommenen Besuches der Dresdener Gallerie. Mit andern Worten: er ist in seinem Ursprung rein aesthetischer Natur. Viel anders sind auch die Marienlieder von

Novalis nicht zu nehmen. Wer sie aufmerksam liest, kann sich über den grossen Unterschied, der sie von allen übrigen geistlichen Liedern trennt, gar nicht täuschen. In allen wirklichen Nöten seines Herzens flüchtet sich der Dichter in frommem Glauben zu Jesus Christus als dem einzigen Mittler zwischen sich und dem Vater. Alle seine Brüder weist er nur auf Christus hin. In allen geistlichen Liedern fühlt er sich als Sprecher der christlichen Gemeinde, steht er mit ihr in innigster Verbindung, sagt er mehr oder minder deutlich, direkt oder indirekt: Wir. Ganz anders in den Marienliedern. Aus dem „Wir“ wird ein „ich,“ er denkt nicht daran, andre auf Maria hinzuweisen, aus dem Gemeindegefühl wird ein ganz persönliches, das Empfinden eines Einsamen. Hier treibt nicht den mühseligen und beladnen Menschen schwere Seelennot, sondern den phantasiereichen Dichter das schönheitsdurstige Herz. Das ist ein grosser Unterschied. Deshalb sind die Marienlieder künstlerisch auch vollendeter als die eigentlichen geistlichen Lieder, deshalb sind sie auch farbenreicher, glänzender.

„Oft, wenn ich träumte, sah ich Dich
So schön,. so herzensinniglich,
Der kleine Gott auf Deinen Armen
Wollt' des Gespielen sich erbarmen.
Du aber hobst den hehren Blick
Und gingst in tiefe Wolkenpracht zurück.“

Muten diese Verse nicht an wie eine poetische Nachbildung der Sixtinischen Madonna, der süssen Mutter Rafaels, die mit dem Kinde auf ihren Armen über stillen Wolken schwebt und angebetet wird? Das ist Kunstkatholizismus, wie er in jedem Romantiker steckt, und nur dieser. Von einer kirchlich-katholischen Tendenz ist da keine Rede. Damit, sagt Wilhelm Schlegel in einem Athenäumartikel, hat es „keine Gefahr, wenn Rafael der Priester ist.“[81]) Und wie dieser die Fornarina in seinen Madonnenbildern verklärte zur Gottesmutter, diese ihm einzig eigne Synthese von Menschlichem und Göttlichem, von Jungfräulichem und Mütterlichem vollzog, so nach seinen Kräften auch Novalis. Durch die Züge seiner Maria hindurch schimmern die Züge Sofiens, ja man kann fast sagen, die Gottesmutter

[81]) In dem von Wilhelm und Caroline Schlegel gemeinsam verfassten Gespräch „Die Gemälde.“ Vergl. Julian Schmidt, Gesch. d. deutsch. Litt. IV, 112.

ist die verklärte Sofie. Beide sind untrennbar in Eins geflossen, wie im Ofterdingen Mathilde-Sofie und die heilige Jungfrau. „Gottes-Mutter und Geliebte!“[82]) singt Heinrich dort auch in einem Liede empor. Einem guten Katholiken könnte das fast als Gotteslästerung erscheinen. Und auch die Verse:

„Hab ich nicht schon seit langen Jahren
Im Stillen Deine Huld erfahren?
Als ich kaum meiner noch bewusst,
Sog ich schon Milch aus deiner sel'gen Brust“ —

sie führen gleichfalls auf Sofie zurück. In dem Widmungsgedicht, das vor dem Romane steht, heisst es von ihr, die sich zur Muse verklärt, ganz ähnlich: „Aus deinem vollen Busen trank ich Leben.“ Und die Gottesmutter entschwindet hier, wie Sofie entschwand, die selige Welt steht dem Dichter fern, Gram hat sich längst ihm zugesellt, und er fleht, dass Maria-Sofie ihn aus dem schweren Traum dieses Lebens erwecken möge, dass er wie einst mit ihr vereinigt sei. Natürlich ist diese Sofie nicht die irdische, sondern die verklärte, die Novalis in seiner Sehnsucht und Wehmut zu einem immer grösseren und heiligeren Ideal erhöhte. Sie ist das Sinnbild des Ewig-Weiblichen, das uns hinanzieht, und wie er sie hier in dem christlich-katholischen Symbol ausdrückt und darstellt, so thut er es ein anderes Mal in einem altrömischen. Er spricht von ihr als der Vesta.[83]) Man sieht: in beiden die gleiche Eigenschaft des Unbefleckten und Heiligen. Auch Friedrich Schlegel „vergöttert“ ja die Lucinde als „holdselige Madonna,“ als „ewig rein wie die heilige Jungfrau von unbeflecktem Empfängnis.“ Das wirkt allerdings im Rahmen seiner Dichtung nur komisch.

Noch mehr verdrängen Sofiens Züge die der Madonna im letzten Liede. Es ist in der That ein Liebeslied, und schon früh hat man sich gefragt, ob es denn überhaupt in die Geistlichen Lieder gehöre und gehören könne. Denn die ersten sieben Gedichte hat Novalis nur selbst für den Druck redigirt, die übrigen stellten die Freunde resp. der Bruder zusammen. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, sind die acht Zeilen dieses

[82]) Schriften I, S. 221.
[83]) Raich S. 139.

Liedes wohl das Vollendetste, was der Dichter je geschaffen hat. Aber sie gehören nicht an die Stelle, an der sie stehn. Die Beweise dafür liegen einmal im Charakter und Tone des Liedes selbst und ferner im Ofterdingen. In dem Roman finden sich die genauen Parallelen zu den einzelnen Zeilen. Ich führe sie hier an, sie sind alle einer Liebesszene zwischen Heinrich und Mathilde entnommen.[84])

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt.

Heinrich hatte Mathilde in verschiednen Erscheinungsformen, in der blauen Blume, dem Buche des Einsiedlers etc. gesehn.

Doch keins von allen kann Dich schildern,
Wie meine Seele Dich erblickt.

Heinrich sagt zu Mathilde: „Könntest Du nur sehen, wie Du mir erscheinst, welches wunderbare Bild Deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegenleuchtet . . . Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes; . . . das Bild ist ein ewiges Urbild . . . Es peinigt mich ordentlich, dass ich Dir nicht alles auf einmal sagen kann."

Ich weiss nur, dass der Welt Getümmel
Seitdem mir wie ein Traum verweht,

Heinrich: „Es ist mir wie ein Traum, dass Du mein bist."

Und ein unendlich süsser Himmel
Mir ewig im Gemüthe steht.

Heinrich: „Du bist der Himmel, der mich trägt und erhält."

Es ist also kaum ein Zweifel, dass das kleine Lied, wenn nicht für den Ofterdingen bestimmt, doch aus dieser Ofterdingenszene herausgewachsen ist. Ich finde sogar, das letztere ist für die Beurteilung des Novalis'schen Marienkultus noch wichtiger.

Zu allem Ueberflusse hat aber auch die „Nachlese" den Beweis erbracht, dass für den Ofterdingen Marienlieder geplant waren.[85]) Ich habe schon wiederholt darauf hingewiesen, dass der Vers Novalis näher lag als die Prosa. Und wie das mystische Lied der Abgeschiedenen, das in den zweiten Teil des Romans eingefügt werden sollte und das bezeichnender Weise längst fertig war, bevor die

84) Schriften I, 162 ff.
85) Nachlese II. Aufl. S. 216—218.

Erzählung bis zu der Stelle, wohin es gehörte, hatte vorrücken können, so mögen auch die geplanten Marienlieder vorher geschrieben, und sei es von dem Konvertiten Carl Hardenberg in tendenziöser Absicht, oder von Tieck unabsichtlich in die Reihe der Geistlichen Lieder gestellt worden sein. Ich hoffe nachweisen zu können, dass auch von den übrigen Gedichten, die für den Ofterdingen vorgesehen waren, schon einige bisher übersehene skizzirt wurden.

Jedenfalls steht das Eine fest, dass eine kritische Ausgabe der Schriften diese Marienlieder von den geistlichen wird absondern müssen. Sie würden ja schliesslich auch dem Zwecke, für den Novalis schrieb, zuwiderlaufen. Und so wenig man in ihnen eine starke Neigung zum Kunstkatholizismus wird verkennen dürfen, so wenig wird man auch kirchlich-katholische Gesinnungen aus ihnen herauslesen können. Daran ändert auch der vielumstrittne Aufsatz „Europa oder die Christenheit“ nichts, der mit den Marienliedern so oft in einem Athem genannt wird. Auf den armen Tieck, der ihn in den Schriften unterdrückte, sind die Vorwürfe nur so heruntergehagelt, und da giebt es keinen Litterarhistoriker, der nicht noch einmal den Stein wider ihn aufhöbe. Aber ich muss gestehn, dass ich Tiecks Handlungsweise als völlig berechtigt und sogar als pietätvoll empfinde. Goethe hatte den Aufsatz für unreif befunden, die meisten der übrigen Romantiker gleichfalls. So wurde er für das „Athenäum“ abgelehnt. Darauf legte ihn auch Hardenberg ruhig bei Seite. Tieck kannte seinen Freund. Er unterdrückte das Fragment auch in den Schriften, da er voraussah, dass es ein durchaus falsches Bild von Novalis geben und zu konfessioneller Ausbeutung gebraucht werden würde. Wie recht er hatte, bewies der von Friedrich Schlegel hinter Tiecks Rücken bewirkte Abdruck in der vierten Auflage. Allerdings konnte es Friedrich Schlegel passen, seinen Freund Novalis zum Katholiken zu stempeln und damit seinen eignen Uebertritt zu rechtfertigen und zu entschuldigen. Er fälschte das Manuskript zu diesem Zwecke sogar. Die Wirkung: bis auf den heutigen Tag ist das wahre Bild des Dichters entstellt. Für den Aufsatz selbst gilt das Gleiche, was ich über die Fragmente gesagt habe. Vischer hat einmal das Buch Eichendorffs über die neuere romantische Poesie mit

den glücklichen Worten charakterisirt: „Eichendorff lobt eigentlich nicht die Romantiker, sondern das, was sie gewesen wären, wenn sie gewesen wären, was sie nach seiner Ansicht hätten sein sollen."[86]) Und so kann man auch von Novalis sagen, er preise nicht den Katholizismus, sondern das, was er gewesen wäre, wenn er gewesen wäre, wie er nach seiner Ansicht hätte sein sollen. Daraus den ernsthaften Schluss zu ziehn, Hardenberg wäre seiner Gesinnung nach Katholik gewesen, stände auf derselben Linie, als wenn man ihn nach seiner Verherrlichung der Robespierre'schen Schreckensthaten zu einem blutdürstigen Ungeheuer machte.

Es bleibt noch übrig, über die äussere Form der Geistlichen Lieder einige Worte zu sagen. Dabei mag das siebente, die „Hymne", vorläufig ausser Betracht kommen. Die meisten der übrigen Gedichte sind in Jamben geschrieben; fünf (nämlich nach der Tieck'schen Zählung 1, 3, 11, 12, 15) in vierfüssigen; zwei (6, 10) in dreifüssigen; zwei (9, 14) im Wechsel von drei- und vier-, resp. vier- und fünffüssigen. Die übrigen Lieder treten meistens (4, 8, 13) in trochäischen Vierfüsslern auf, oder wechseln (2, 5) mit vier- und fünf-, resp. drei-, vier- und fünffüssigen Trochäen ab. Der Rhythmus ist einfach, überrascht niemals. Selten, dass Novalis für einen Jambus einmal einen Trochäus einsetzt. Damit beugt er der Gefahr vor, sich in Eintönigkeit zu verlieren. Man darf aber vielleicht noch einen anderen Grund dafür heranziehn. Es ist schon darüber gesprochen, dass Novalis die kurzen Sätze so liebt. Im Ofterdingen (z. B. S. 145) treten sie oft in allzu starker Häufung auf. Er liebt es ferner, die Sätze mit dem vollen Tonwort zu beginnen. Das thut er auch in der gebundnen Rede. Und so beginnt er jambische Verse: „Einsam verzehrt von Lieb und Sehnen; Anbetend sinkt der Himmel nieder; Herberg ist Dir schon längst bestellt; Ewig wird er Dich brünstig lieben; Trennung von Dir muss ihn betrüben; Gram hat sich längst mir zugesellt; Kindlich berühr' ich Deinen Saum" u. s. f. Das sind aber rhythmisch die einzigen Freiheiten, die der Dichter sich gestattet.

---

86) Jahrb. d. Gegenwart 1848 Nro. 3.

Und ebenso schlicht ist sein Strophenschema. Er bevorzugt die einfache vierzeilige Strophe mit gekreuzten (a b a b) oder paarweisen (a a b b) Reimen. Er erweitert diese Strophe, indem er zwei zu einer verbindet oder zwei paarweis gereimte Zeilen anfügt, die sich manchmal in der Zahl der Füsse von den Versen, an die sie treten, unterscheiden. In zwei Liedern gehen auch diese paarweis gereimten Zeilen voran, und es folgt die gewöhnliche Strophe, nur mit umarmenden Reimen, so dass das Schema a a b c c b entsteht. Wenn man damit die Formkunststücke seiner romantischen Freunde vergleicht, die heut nur noch Wert haben als Beispiele für ein Schulbuch über deutsche Metrik, so kann man den keuschen Formensinn Hardenbergs nicht genug rühmen. Gewiss verbot schon der Zweck der Geistlichen Lieder eine allzu grosse Künstlichkeit der Form. Aber auch in den späteren Gedichten, wo dieser Grund fortfiel, hielt Novalis fest an seiner schlichten Art und spannte seine Muttersprache äusserst selten auf das Prokrustesbett verzwickter altklassischer oder italienischer Formen. Der beste Beweis lyrischer Ursprünglichkeit.

Auch in sogenannten „freien Rhythmen“ hat er nicht wieder gesündigt. Wie die meisten, so hatten sie auch ihn in der Abendmahlshymne zu breiter Geschwätzigkeit verführt, wovor gerade er sich zu hüten hatte. Und so gab er denn diese Form wieder auf. Sie hat ja überhaupt immer nur eine litterarische Rolle gespielt, war für die Entwicklung, aber nie für die Vollendung deutscher Dichtung bedeutsam. Wenn diese Dichtung in Formelkram erstarrt war, griff sie ein und setzte an die Stelle des einen Extrems das andre. Dann war sie eine Notwendigkeit. Aber Notwendigkeiten sind noch keine Ideale. Ihr Ueberwiegen ist für die Lyrik ein ebenso wenig gesunder und natürlicher Zustand wie das Aufflammen der Revolution für den Staat. In freien Rhythmen war Klopstock, der Lobpreiser der französischen Revolution, auch der Verkünder einer neuen Dichtung, Goethe aber in Liedern ihr Vollender. Jede echte Lyrik predigt nicht, sondern singt. Es ist nicht zu bedauern, dass Novalis mit zunehmender Reife den „freien“ Rhythmen den Scheidebrief schrieb.

Grössere Freiheiten als im Rhythmus und Strophenbau nimmt sich der Dichter in der Verwendung des Reimes.

Die Romantiker bevorzugen durchweg den weiblichen vor dem männlichen.[87]) August Friedrich Schlegel findet ihn speziell lyrisch.[88]) Und es ist charakteristisch, dass der scharfe Gegner der Romantik, Platen, ihn theoretisch wenigstens ganz verwirft. Auch bei Novalis lässt sich diese Vorliebe für den weiblichen Reim beobachten, aber im Verhältnis zu den übrigen Poeten der gleichen Richtung verwendet er ihn nur mässig. Dagegen sind seine Reime ausserordentlich unrein. Es ist absolut kein Fortschritt gegen unsere Klassiker zu spüren. Es kommt oft genug vor, dass man in einem Gedichte mehr unreine als reine Reime trifft. Von den zehn achtzeiligen Strophen des ersten geistlichen Liedes halten nur zwei einer strengen hierauf bezüglichen Kritik Stand. Einen Unterschied zwischen i- und ü-Lauten kennt Novalis überhaupt nicht; öfter als zwanzig Mal reimen sie in den fünfzehn Liedern aufeinander. Halb so oft muss sich auch äu (eu) und ei, etwas weniger häufig ö und e entsprechen. Konsonantisch unreine Reime tauchen naturgemäss seltner auf. Ich merke hier nur als Beispiele an: Tag — nach; Erde — Schwerte; Klugen — suchen; Zweig — reich u. s. w. Auch zum rührenden Reim greift Novalis ziemlich unbedenklich. Im Lied VIII heisst es:

> . . „Ist die Welt auf einmal tot?
> Werd' ich nie aus seinen Augen
> Wieder Lieb' und Leben saugen?
> Ist er nun auf ewig tot?“

Und ebenso reimen in Lied III, Strophe 6: starb — starb; in Lied IX, Strophe 1: ist — ist; Strophe 8: sein — sein.

Schlimmer als diese harmlosen Verstösse, wenn sie überhaupt als solche gelten sollen, sind diejenigen, in denen der Charakter des Reimes ganz verkannt, der Reim willkürlich auf ein tonloses oder an den Haaren herbeigezogenes Wort gelegt wird. Denn der Reim soll uns ja nicht nur die früher von der Lyrik so unzertrennliche gesangliche oder überhaupt musikalische Begleitung ersetzen — es ist interessant zu verfolgen, dass man fast allen unseren grossen Lyrikern den Vorwurf gemacht hat, sie „sängen“ beim

---

87) Vergl. Fr. Kauffmann, Deutsche Metrik. Marburg 1897, S. 147; für Novalis' Forderung vom Reim: Dr. A. Ehrenfeld, Studien z. Theorie d. Reims. Zürich 1897. I, S. 43 ff.

88) Sämtliche Werke, Böcking'sche Ausgabe. Leipzig 1846, 47, Band XII 251, 256.

Vortrag —, sondern der Reim, das ist wenigstens die ideale Forderung, soll womöglich auch stets auf das wichtigste oder mindestens ein wichtiges Wort fallen. Denn dieses Wort hebt er gleichzeitig ausserordentlich hervor, und es ist psychologisch ein Widersinn, wenn die Hervorhebung irgend ein Einschaltungswörtchen, einen Artikel, kurz etwas Nebensächliches trifft oder auch ein Wort, das nur in Verbindung mit einem anderen einen Sinn giebt. Und gegen dieses Gesetz versündigt sich Novalis. Er sagt z. B.:

„Dich muss wie mich ein Wesen trösten,
Das innig liebte, litt und starb,
Das selbst für die, die ihm am wehsten
Gethan, mit tausend Freuden starb."

Hier spürt man genau, wie Novalis auf „trösten" einen Reim gesucht und ihn endlich in dem unglückseligen „wehsten" gefunden hat, das überhaupt nur in Verbindung mit seinem Thätigkeitswort einen Sinn bekommt. Auf diesem Thätigkeitswort musste der Reim also liegen. Da das nicht anging, schaffte der Dichter das „Gethan" auf die nächste Zeile und verstümmelt auch sie. Denn sie erhält durch den kurzen Abschluss des Vorsatzes gleich zu Anfang eine Cäsur, die sie in zwei ungleiche Teile zerhackt. Ein anderes Beispiel:

„Wen ich sah und wen an seiner
Hand erblickte, frage keiner . . ."

Der Hauptton liegt auf Hand, nicht auf seiner, und der Reim ist sinnlos, da ihm jede innere Berechtigung fehlt. Im übrigen kann man gerade aus dem Charakter der Reime auf den der geistlichen Lieder schliessen: sie sind unendlich einfach, überraschen niemals und kehren in steter Wiederholung wieder.

Die Assonanz, die Tieck unter den Romantikern in Aufnahme brachte, wendet Novalis hier noch nicht an, dagegen erzielt er durch Allitteration schöne Wirkungen. Er braucht sie mit dichterischem Feingefühl, das heisst: nur sehr vorsichtig.

Untersuchungen über nachweisbare litterarische Einflüsse haben mich zu keinem Resultat geführt, auf das Gewicht zu legen sich verlohnte. Weder die Durchsicht der Geistlichen Lieder des Grafen Zinzendorf noch die der Lavater'schen Gesänge — in beiden las Novalis viel — ergab etwas,

und ebenso vergeblich war mein Bemühn, in dem alten Gesangbuch der Brüdergemeinde, das dem Dichter vorlag, Vorbilder und deutliche, unzweifelhafte Parallelstellen zu den Geistlichen Liedern zu entdecken. Das ist ja auch leicht erklärlich. Auf eigenartige Anschauungen und Ideen, wie sie in den Hymnen an die Nacht hervortreten, trifft man hier nicht — es sind die allgemein-christlichen, die bei jedem christlichen Sänger auch wiederkehren werden. Und die Form hat Novalis gleichfalls so einfach genommen, so gewöhnlich, damit die Gemeinde ihn resp. sie versteht, dass auch hier die hyperoriginellen und individuellen Züge, wie sie die Form der Nachthymnen zeigt, fehlen. Dadurch dass sie fehlen, fehlen besonders in den schönsten Liedern, ist auch schon gesagt, wie Unrecht Woerner hat, wenn er jeden inneren Zusammenhang, jede Aehnlichkeit der Geistlichen Lieder von Novalis mit denen des 16. und 17. Jahrhunderts leugnet.[89]) Er hätte nur die Geistlichen Lieder Johann Christian Günthers, die z. T., ich erinnere an „der Seelen Unsterblichkeit“,[90]) auf einen ganz merkwürdig ähnlichen Ton gestimmt sind, zur Hand zu nehmen brauchen, und er wäre in seiner Behauptung vorsichtiger gewesen. So kann auch Scherer[91]) von einer Geisterkette reden, die Novalis mit Paul Gerhardt verbindet. Glieder dieser Kette sind alle die frommen Sänger oder Prediger des Christentums: die Günther und Gellert, Klopstock und Herder, Hamann und Lavater, Jung-Stilling und Schlosser, Claudius und Stolberg, Hölty und Voss, Jacobi und wie sie alle heissen, die in ihrer Art ihrem Glauben Ausdruck verliehen haben. Und auch mit seinen Marienliedern steht Novalis nicht allein. Lavater hatte 1781 „die sinnvolle Symbolik des katholischen Cultus in einem Liede: Empfindungen eines Protestanten in einer katholischen Kirche“ gepriesen;[92]) Herder in der Terpsichore die Mariengedichte des Jesuiten Jacob Balde übertragen;[93]) Friedrich Schlegel

---

89) Woerner S. 42.

90) Siehe Ludwig Fuldas Ausgabe der Günther'schen Gedichte in Kürschners Deutscher National-Litteratur Band 38, I S. 21, 22.

91) Geschichte der Deutschen Litteratur. Siebente Aufl. Berlin 1894. S. 647.

92) Siehe Koberstein, Geschichte der Deutschen Nationallitteratur. 5. umgearb. Auflage. Zweiter Teil, Leipzig 1873, S. 791 Anmerk.

93) Terpsichore 1795, III. Teil; wichtig ist, dass gerade A. W. Schlegel die unter dem Titel „Maria“ gesammelten Uebersetzungen der Balde'schen Marienlieder in der Allgemeinen Litteraturzeitung 1797, Nr. 53—55 sehr gepriesen hatte.

im Athenäum der Madonna schon neben Jesus Christus eine Stelle eingeräumt[94]) und wahrscheinlich schon vor Novalis' Hinscheiden „alte Gedichte aus dem Spanischen übertragen: Gedichte „auf die heilige Catharina, die heilige Jungfrau",[95]) während sein Bruder lateinische Hymnen: „Die vor Liebe sterbende Maria", die „Himmelfahrt der Jungfrau" etc. bearbeitete[96]) und in einem seiner schönsten Gedichte „Die himmlische Mutter, das weibliche Bild der Mutterliebe" anflehte, sein geliebtes verstorbenes Kind in ihrem Arm zu bergen.[97])

Nicht also, dass Novalis als christlicher Sänger auftrat, ist seine That, sondern wie er die Aufgabe fasste und vollendete. Dass er die Brücke zum Volke aus der romantischen Schule heraus mit den geistlichen Liedern schlug, dass er im Schlichten, Liedmässigen, Lyrischen alle seine Mitbewerber besiegte, dass er das platte Kirchenlied Gellert'scher Observanz in eine höhere, dichterische Sphäre hob, ohne ihm seine Einfachheit zu rauben — das ist einmal sein Verdienst. Und zweitens ist es sein Fortschritt der Zeit gegenüber, dass er Jesum durchaus in den Mittelpunkt stellte, den lebendigen Jesusglauben wieder als Angelpunkt der ganzen christlichen Religion erkannte und so — wenn der Ausdruck erlaubt ist — das etwas rationalistisch-abgeblasste Christentum seiner Tage wieder auffrischte.

Damit gewinnt Novalis typische Bedeutung. Der Liebling der Romantik ist auch der Romantiker *κατ' ἐξοχήν*. Er ist aus der nachgoethischen Litteratur nicht wegzudenken.

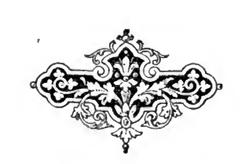
Wir haben also gesehn: dass die geistlichen Lieder durchaus christlich, ja teilweise protestantisch kirchlich sind, dass sie im innigen Zusammenhange stehn mit der christlichen Gemeinde, dass fromme hingebende Empfindung sie ganz durchdringt und ihre Einfachheit, ja Kunstlosigkeit (im guten Sinne) adelt — wir sahen allerdings auch, dass sich infolge der wohl zu hastigen Produktion eine gewisse Eintönigkeit bemerkbar macht, dass der Inhalt dürftig ist, dass das gleiche Thema fast stets in einer ganz bestimmten

---

94) Athenäum 1, 2, 64.
95) Musenalmanach für das Jahr 1802.
96) Ebenda 214 ff.
97) Ebenda 180.

Weise behandelt wird, Wiederholungen häufig sind, das allzu grosse Mass der Länge oft stört. Gewiss viel Schatten, aber es ist auch viel Licht da. Und nach seinen Vorzügen soll ja ein Kunstwerk gemessen werden. Diese Vorzüge haben die Probe eines Jahrhunderts jetzt bestanden; sie strahlen heut noch ebenso hell wie einst. Und wenn ich auch nicht so gläubig bin, um das grosse Wort: „Diese Lieder werden leben, ewig wie das Christentum“ so gelassen auszusprechen wie Dilthey,[98]) — für eins oder das andere der geistlichen Lieder, vor allem für das fünfte, wird es gewiss gelten.

[98]) Preussische Jahrbücher. Band XV.



III.

Ofterdingen-Lieder.



Der Heinrich von Ofterdingen ist der Roman eines Lyrikers. Fischblütige Gestalten, die als Sprachrohre des Dichters grosse Reden halten, alle mehr typisch und symbolisch gefasst, ohne starke individuelle Züge; eine dürftige, verschwimmende Handlung; eine matte Komposition. Daneben aber viel Stimmung, viel, ja allzu viel Gefühl, grosser Farbenreichtum und eine wundervolle eigentümliche, klangreiche Sprache. Das Ganze aufgelöst in eine Reihe bunter Szenen, von denen man nie weiss, ob sie für die Entwicklung des Romans Bedeutung haben werden oder nicht, Märchen und Lieder in üppiger Fülle dazwischen gestreut, der Held selbst eine Art Wilhelm Meister, dem der Boden der Realität entzogen, der als Wunderblume in eine fremde romantische Welt versetzt ist, der sich rein passiv verhält. Er schafft sich nicht Situationen, er stürmt nicht ins Leben, sondern das Leben zieht an ihm vorbei in den bunten, aber im Umriss ewig zitternden Bildern, wie sie eine *laterna magica* auf die Leinwand wirft, und jedes Bild begleitet der Held, Heinrich der Dichter, mit fröhlicher Teilnahme oder schmerzlichen Thränen. Dabei sieht man so recht, wie Novalis absolut kein Dichter des Tragischen war. Die tiefen Schmerzenstöne findet er nicht. Das schönste seiner Geistlichen Lieder ist ja auch gleichzeitig das heiterste. Und so sind auch hier die gelungensten Partien, das Fest in Augsburg, die Liebesszenen mit Mathilde, fröhlich und friedlich. Die ewig wiederkehrenden Attribute im Ofterdingen heissen: innig, heiter, mannigfaltig, anmutig resp. angenehm. Das letzte Wort giebt bekanntlich auch die Grundfarbe ab für den Wilhelm Meister. Und in grader Linie von ihm stammt der Novalis'sche Roman ja her, ebenso wie die Bildungsromane der Tieck, Dorothea Schlegel, Brentano, Eichendorff etc. etc. Einen Bildungsroman darf man allerdings den Ofterdingen streng genommen gar nicht einmal nennen. Darin unterscheidet er sich grade

vom Meister. Dieser bildet und entwickelt sich im Strom der Welt, Heinrich aber ist von vornherein fertig. Ich glaube auch nicht, dass der weitere Verlauf des bekanntlich unvollendet gebliebenen Romans daran etwas geändert hätte. Novalis hatte wie die meisten Lyriker nur für die Szene Talent, nicht für die Handlung.

Den Einfluss des Goetheschen Werkes auf den Ofterdingen hat Donner[99]) näher untersucht. Leider nicht mit der nötigen Gründlichkeit. Es ist hier nicht der Ort, seine Unterlassungssünden gut zu machen. Uns gehn hier nur die Lieder an, und selbst was sie anbetrifft, wird die Donner'sche Arbeit noch zu ergänzen sein. Es ist dabei selbstverständlich, dass nur diejenigen Gedichte in Betracht kommen, die auch ohne den Romanzusammenhang verständlich sind, die ein Leben für sich führen. Das sind folgende: das grosse Sängerlied, der Kreuzgesang, das Zuleimalied, das Lied des Einsiedlers, Schwanings Mädchen- und Klingsohrs Weinlied, das Pilgerlied und der Chor der Abgeschiedenen.

Wenn man diese Lieder mit den geistlichen und den Hymnen vergleicht, erstaunt man über den Weg, den Novalis in kurzer Zeit genommen hat. Es zeigt sich nur wenig ausgeprägter Stammescharakter bei ihm, er hatte wenig gemeinsam mit den gewaltigen niedersächsischen Bauernpersönlichkeiten der Luther, Immermann, Bismarck, aber eins teilte er mit ihnen: dass er ebenso schwer und langsam in Gang kam wie sie, dann aber erstaunlich und unaufhaltsam vorwärtsging. Bis zu seinem neunten Jahre war er geistig träge, er galt direkt für unbegabt, dann aber erwachte sein Geist und holte im Fluge alles nach. Er brauchte verhältnismässig wiederum sehr lange, ehe er als Dichter die Bahn seines Talentes fand und etwas fertig brachte. Erst mit 26 Jahren regt er sich stärker. Dann aber brechen tausend Quellen fast ungestüm in ihm auf, seine Kräfte wachsen mit den Aufgaben, die er sich stellt, in unerwartet schneller Weise. Alles was wir Bedeutendes von ihm haben, stammt ja fast aus einem Jahre oder zweien. Und in dieser kurzen Zeit ein ausserordentlicher Fortschritt, jedes Werk reifer als das vorher-

[99]) S. Bibliogr. b 24.

gehende. Von der jugendlichen Ueberschwänglichkeit der Hymnen zu der schlichten Innigkeit der Geistlichen Lieder und dann weiter zu der künstlerischen Vollendung der Ofterdingen-Gedichte — das ist eine künstlerische Entwicklung, die in so kurzer Zeit erstaunlich ist und die Glänzendes verhiess. Aber diese reiche Verheissung vernichtete der Tod. Nur wenigen Dichtern kann man nachsagen, was man ihm ins Grab nachrufen darf: er hat viel gegeben, aber unendlich mehr mitgenommen.

Das erste Lied im Ofterdingen ist gleichzeitig das schwächste: das grosse erzählende Sängergedicht. Es ist mehr charakteristisch für die Romantik, seinem Stoffe nach, als für Novalis. Seine Eigentümlichkeit fehlt darin. In den Rahmen einer in den Roman eingesprengten Erzählung geschoben, schildert es, wie ein armer Sänger sich die wunderschöne Königstochter erringt. Und zwar leidet es an einem der grössten Mängel Hardenbergs: an der poetischen Geschwätzigkeit. Der Dichter redet nicht concentrirt genug. Da muss der Sänger auftreten und in schrecklicher Breite seine Leiden enthüllen, seine traurige Verlassenheit, seine Heimatlosigkeit beklagen. Der hohe Geist der Lieder offenbart ihm dann, dass er im Palaste finden würde, was er in Hütten vergebens gesucht habe. Und richtig, wundersam von seinem Lied ergriffen, steigt die schöne Königstochter zu ihm herab, sie bergen sich an einem stillen Ort, da sie den Zorn des Vaters fürchten, und als der König sie endlich doch entdeckt, da hält ihm die Tochter den Enkel entgegen, und er kann nichts andres thun, als die Ehe segnen.

Es ist also das beliebte Thema von der Macht des Gesanges, das jeder Romantiker nach seiner Art einmal behandelt hat. Tieck und Schlegel in der Arion-Sage, die bei Novalis gleichfalls auftaucht, Brentano, Uhland, Heine in Romanzen. Ein Thema, dem auch Goethe und Schiller sich nicht entziehn können, das Schiller in einem direkt „Die Macht des Gesanges“ betitelten Gedicht rednerisch, und Goethe in seinem Sängerliede dichterisch gefasst hat. Aus einer Goethe'schen Anregung mag auch das Gedicht von Novalis entstanden sein. Mehr als eine leise Anregung lässt sich allerdings nicht konstatiren. Der „Wilhelm Meister“ hatte es Hardenberg nicht nur nahegelegt, Lieder

in seinen Roman zu verflechten, sondern hatte ihm auch die Gestalt des Sängers vorgezeichnet, der vor den König tritt, sein Herz durch den Gesang bezwingt, belohnt wird; hatte ihm ferner das Sängerelend gezeigt in dem geheimnisvollen Alten und seinem Liede: „An die Thüren will ich schleichen . .“

Das Interessanteste an diesem Gedicht ist aber unstreitig, dass man hier beobachten kann, wie und wo die Versfassung von der Prosafassung abweicht. Denn der Sänger singt ja dem König nur das vor, was wir eben in der Erzählung miterlebt haben. Und man sieht, welch starke Verwandlungen mit der Umsetzung in die gebundne Rede verknüpft sind. Die ganze Vorgeschichte in ihrer Breite scheidet aus, dafür müssen ganz neue Motive eingesetzt werden. So wird der Sänger weniger passiv gezeichnet, er holt sich das Königskind. Nicht mehr der Zufall führt sie zusammen, nicht mehr durch ihn fügt sich ihre Ehe. Und sie treten auch nicht selbst vor den König, sondern der König entdeckt sie. Das üppige Beiwerk, das die in Prosa erzählte Handlung umwuchert, ist ausgemerzt, andre Verbindungen entstehn in dem Bemühen, zu concentriren, und man kann sich danach vielleicht ein Bild davon machen, wie gross die letzte Redaktion der Hymnen gewesen sein muss, die Verse oder Strophentrümmer und dergl. in, wenn auch dithyrambische, Prosa auflöste.

Es folgt der Kreuzgesang: „Das Grab steht unter wilden Heiden“, Christi Ruhestätte wird entheiligt, wo bleiben die Helden, die solche Schmach sühnen? Es geschehen Zeichen und Wunder, wie ein Sturm fährt die Begeisterung durch die Christenheit, über dem Heere schwebt die heilige Jungfrau, bald wird mit Heidenblut das Grab wieder rein gewaschen . . .

Novalis war nicht der erste, der auf die Kreuzzüge zurückging. In dem kleinen Lauenburg'schen „Musenalmanach für das Jahr 1776“ hatte Hölty schon mehrere Lieder aus der Zeit der Kreuzzüge veröffentlicht, darunter vor allem das „Siegeslied, bei Eroberung des heiligen Grabes“.[100]) Hardenberg muss diesen sehr interessanten Almanach gekannt

---

[100]) Musenalmanach für das Jahr 1776. Von den Verfassern des bisherigen Göttinger Musenalmanachs. Herausgegeben von I. H. Voss. Lauenburg, S. 20.

haben; wir werden noch mehrfach auf ihn zurückgreifen müssen. Wie bei Hölty Gott herabsieht auf die Schlacht, so hier die Jungfrau; wie dort ein Engel in den vordersten Reihen kämpft, so ziehn hier „Gottes Schaaren mit in das gelobte Land," und Engel lassen sich aller Orten sehn; wie dort „der Knabe selber Held" wird und zu der „Siegerfahne" des Kreuzes stösst, so kommen hier „Kinder noch gelaufen und mehren den geweihten Haufen," dem das Kreuz im „Siegspaniere" voranweht. Und Wilhelm Schlegel, in einer Hymne nach dem Lateinischen, fleht „Maria, so die Feinde bricht" an, „mit fliegendem Paniere" vorauszuziehn.[101]) Ich vermute auch, dass unter dem Einfluss dieses Hardenbergschen Kreuzgesanges Schleiermacher seinen „Chor der Kreuzfahrer" 1802 oder 1803 plante, der in einen tragischen altdeutschen Stoff verwebt werden sollte. Dilthey glaubt dagegen an eine Wirkung des Schlegel'schen „Alarcos."[102]) Aber wie der Alarcos zum Altdeutschen stimmen soll, ist unerfindlich, und ausserdem konnte Schleiermacher grade zur Zeit, wo er sich mit seinem Plane trug, recht gut unter dem Banne des 1802 ja eben veröffentlichten „Ofterdingen's" stehen.

In dem zierlichen Musenalmanach für 1776 aber war auch gleichsam als Gegenstück zu den christlichen Kreuzfahrerliedern Höltys ein Saracenenlied enthalten, von Wels.[103]) Novalis stellt in seinem Roman dem Sang der Christen das Lied einer geraubten Sarazenin gegenüber. Das ist interessant, obwohl es thöricht wäre, dahinter Zusammenhänge zu wittern. Die beiden Novalis'schen Gegenstücke sind aber für den Dichter bezeichnend. Denn Kreuzfahrer und Sarazenen, Christen und Heiden sind mit gleicher Liebe behandelt. Es kommt alles auf den Standpunkt an. Im ersten Liede, das die Gesinnungen der Christen spiegelt, sind die Sarazenen wild und grausam und entweihen mit Schimpf und Schande das heilige Grab, während die Kreuzfahrer gotttrunkene Helden und Erben des Paradieses sind; im zweiten, das der Sarazenin in den Mund gelegt ist, sind die Heiden edel, treu, zärtlich und fröhlich, die Christen aber Mordbrenner, Mädchenräuber und dergleichen mehr. Man sieht

101) Musenalm. f. 1802, S. 214, 215.
102) Leben Schleiermachers, S. 293.
103) Musenalm. f. 1776, S. 203.

den Dichter, der sich proteusartig verwandeln kann. Man sieht aber auch, wie wenig angemessen es ist, ihn nun auf einzelne philosophisch-poetische Fragmente oder die „Europa" hin einseitig konstruiren zu wollen. Ja, wer sich die beiden Gedichte neben einander hält, wird nicht im Zweifel sein können, dass das Lied der Sarazenin farbiger, rührender, überzeugender ist. Leicht erklärlich. Uns interessirt nicht die Masse, sondern das Individuum; der Krieg als solcher ist uns in der Dichtung gleichgültig, er wirkt nur als Hintergrund für die Schicksale einer uns menschlich nahestehenden Einzelfigur. Deshalb waren die Schlachtepen der Scheerenberg und Wildenbruch, in denen mehr mit Regimentern als Individuen operirt wurde, von vornherein totgeborne Kinder; um so wirkungsvoller dagegen hebt sich von dem blutigen Welthorizont Goethes Dorothea ab. Auf kleinere Verhältnisse übertragen, lässt sich das hier anwenden. Das Kreuzfahrerlied steht uns stofflich fern, es wird uns um so schwerer gemacht, uns in die allgemeine Kampfstimmung zu versetzen, als wir ihr Motiv nur lose und allgemein umschrieben sehn. Ganz anders im Liede der Sarazenin. Hier erleben wir es mit, wie ein glückliches Familienleben zerstört, ein junges Mädchen geraubt und aus der Heimat geführt wird. Dieses Mädchen bleibt im Mittelpunkt. Wir teilen ihre Klagen, wir teilen die Erbitterung gegen diejenigen, die ihr Leben vernichtet, ihr den Vater, die Mutter, die Brüder genommen haben. Hier ist der Krieg nur der schreckliche Hintergrund, auf dem sich eine kleine Familientragödie abspielt. Dieses Individualisiren ist ungleich wirkungsvoller und dichterischer.

Zuleima, die Sarazenin, ist die Figur, die dem fremden Kinde Mignon im Wilhelm Meister entspricht.[104]) Sehnsuchtsreiche, geheimnisvolle Mädchengestalten, schon früh unter einen fremden Himmel verpflanzt. Aehnlich sind auch ihre Lieder. Das eine wie das andre malen in glühenden Farben und heisser Sehnsucht das ferne mütterliche Land, wo „die Myrthe hoch und still der Lorbeer steht." In dem Schluss des Novalis'schen Gedichtes:

---

[104]) Vergl. Dilthey, Preuss. Jahrb. Band XV, 633; Donner 140 ff.

„Wäre nicht dies Kind vorhanden,
Längst hätt ich des Lebens Banden
Aufgelöst mit kühner Hand.“

will Schubart[105]) einen Anklang finden an den Schluss eines andern Mignonliedes:

Wären tötlich diese Schmerzen
Meinem Herzen,
Ach, schon lange wär' ich tot.“ —

Die zwei nächsten Lieder, die in den Kreis dieser Betrachtungen gezogen werden müssen, stehen untereinander auch in naher Beziehung. Es sind Bergmannslieder. Der Bergmann tritt dem jungen Dichter Heinrich, der auf der Reise nach Augsburg ist, als Repräsentant der Natur entgegen. Jean Paul findet, dass Novalis, ein „Seiten- und Wahlverwandter der poetischen Nihilisten, wenigstens deren Lehensvetter,“ grade in diesem Bergmann die gediegenste Gestalt geschaffen habe, eben weil er selber einer gewesen sei.[106]) Dieser Bergmann nun singt zwei Lieder. Auch im zweiten Buche des Wilhelm Meister tauchen Bergleute auf, „die zu Zither und Triangel mit lebhaften und grellen Stimmen verschiedene artige Lieder vortrugen.“[107]) Und Hölty hatte ebenfalls den Zither spielenden Bergmann gefeiert,[108]) den später noch Heine in der Harzreise verwendete. Die beiden Lieder, die Novalis ihm in den Mund legt, sind künstlerisch sehr ungleich. Das eine schlicht und klar, eine einfache Empfindung in einfacher Form; es steht in der ersten Reihe Hardenberg'scher Lyrik. Das andre dunkler, rätselhafter, eine grosse Allegorie. Das allein würde es schon dem ersten nachsetzen. Eine so breit und streng durchgeführte Allegorie ist undichterisch. Der Inhalt ist der: In einem festen Schlosse wohnt ein stiller König, der nie auf seine Zinnen steigt. Sein Lustgemach ist verborgen, nur die Quellen rauschen herab zu ihm. Er badet seine Glieder in dem „weissen Blut“ seiner Mutter. Um die festverriegelten Pforten dieses Schlosses wogt ein unermessliches Geschlecht, das dem König dient. Jeder ruft nach ihm, jeder spielt den treuen Knecht. Nur

105) Schubart S. 322.
106) Jean Paul, Vorschule I, 34, 35.
107) W. M. Buch II, Cap. IV.
108) in „Elegie auf einen Dorfkirchhof,“ Anth. d. Deutschen III, 201.

Wenige trachten danach, dieses Schloss zu untergraben, den König aus seinen Kammern zu holen und seine Macht zu brechen, was endlich gelingen wird.

Es bedarf keiner grossen Anstrengung, das Rätsel zu lösen. Das feste Schloss ist natürlich das felsige Gebirge, der stille König das Gold, die Mutter die Erde, ihr weisses Blut das Wasser, das unermessliche Geschlecht die Menschen, die am Golde hängen, nach Golde drängen, und die wenigen Klugen die armen ehrlichen Bergleute.

Dilthey hat den Stil Hardenbergs im „Ofterdingen" einmal als „eine wunderbare Reproduktion des Goethe'schen Stils" bezeichnet, „übertragen auf eine ganz von der Imagination geschaffene, wunderbare, fremdartige, ganz typische Welt."[109]) Das gilt nicht nur von der Prosa. Man darf das Wort auch acceptiren für das „Pilgerlied." Der Graf von Hohenzollern singt es, der aus dem Morgenlande mit Maria, seiner Gemahlin, zurückgekehrt ist. Sie verscheidet in seinen Armen, und der Graf lebt nun als Einsiedler in der Nähe dieser ihm heiligen Stätte. Und wie dem Dichter am Grabe Sofiens, so kommt diesem Hohenzollern am Grabe seiner Gattin eine hohe göttliche Erleuchtung, eine himmlische Hand nimmt den Kummer von seinem Herzen, und auch er empfindet jetzt den Tod der tief Geliebten als einen wunderbar schicklichen Schritt. In ihrem Angedenken wartet er auf sein Stündlein, und in sein Lied ist etwas von seiner friedevollen, lächelnden Ergebung übergegangen: „Gern verweil ich noch im Thale, lächelnd in der tiefen Nacht . ." Schon in diesem Leben steht er an des Himmels Thor, und die lange Zahl der Tage ist ihm nur ein Augenblick.

Hier hat Novalis goethesirt in der Formgebung. Der Inhalt, die Empfindung ist eigentlich wenig goethisch. Am ehesten liesse sich das Gedicht noch dem Mignonliede im siebenten Buch des Wilhelm Meister an die Seite stellen: „So lasst mich scheinen, bis ich werde." Dieses luftige Schweben der Verse, die gleichmässige Reinheit der einmal angeschlagnen Stimmung, die völlige Durchdringung alles Bildlichen durch die Empfindung, das erinnert alles an die eigentümliche Art des Meisters. Gleich der Anfang des Novalis'schen

109) Preuss. Jahrb. XV.

Liedes: „Gern verweil ich noch im Thale, lächelnd in der tiefen Nacht“ hat die wundervolle Leichtigkeit Goethischer Diktion, dieses stille Sich-Wiegen wie auf ruhigen Flügeln.

Und noch mehr goethisch — „goethesker,“ sagt Caroline Schlegel — ist das Lied der geplagten Mädchen, die gern die süssen Knaben fest an ihren Herzen haben möchten. Da ist so viel Plastik, Grazie, Schalkhaftigkeit, so viel gesunde Sinnlichkeit, dass man über die Modulationsfähigkeit der Hardenberg'schen Begabung nicht genug erstaunen kann. Immer von neuem aber muss man den Blick auf die innere Herzensfröhlichkeit des Dichters lenken, der seine schönsten Lieder entstammen. Was verschlägt es, dass er hier auf Goetheschen Pfaden wandelt? Jean Paul meint zwar, er gehöre zu den genialen Mannweibern, die im Empfangen zu zeugen glauben,[110] aber wer so kongenial Goethe folgt, der ist kein Nachahmer mehr. Gervinus nennt den Begriff Originalität einen Vexirbegriff.[111] Bei allem Originellen und bei allem Eigentümlichen kommt es nicht darauf an, dass eine gute Sache neu, sondern dass sie sich vorteilhaft auszeichnet. Und in der That kommen wir mit der strengen Forderung der Originalität nicht weit. Nach ihr müssten die Stürmer und Dränger, die man Kraftgenies nennt und die doch besser Gewaltgenies heissen sollten, den Höhepunkt unserer Litteratur bilden. So soll es nicht falsch verstanden werden, wenn man für Novalis'sche Dichtungen irgend welche Muster und Vorbilder heranzieht, wenn man gleich dieses Mädchenlied dem Liede Philinens an die Seite stellt:

„Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht!
Nein, sie ist, o holde Schönen,
Zur Geselligkeit gemacht.“

Novalis dagegen:

„Wenn wir auch des Abends beten,
Schreckt uns doch die Einsamkeit,
Und zu unsern Kissen treten
Sehnsucht und Gefälligkeit.“

Donner spricht in seinem Kauderwälsch von einem „lockren Ton gesunder Sinnlichkeit,“ der beiden Liedern gemeinsam

---

110) Vorschule I, 65.
111) S. a. Ruge a. a. O. S. 97.

wäre.[112]) Es soll nicht untersucht werden, wie eine „gesunde“ Sinnlichkeit „locker,“ das nach unserm Sprachgebrauch stets den Beigeschmack des Lüsternen hat, sein kann — aber so sehr das Lockre für das Goethesche Grisettenlied passt, so wenig ist es zu finden in dem Liede, mit dem ein Sänger — wohlgemerkt, hier also nicht sie selber — die geheimen Gedanken gesunder blühender Mädchen ausspricht. Möglich, dass Novalis von dem Goetheschen Gedichte irgendwie angeregt sein mag — für meinen Geschmack hat er dann Goethe übertroffen.

Es ist bekannt, dass Hardenberg ja auch in Klingsohr ein Bild Goethes entworfen und in seinen Roman eingefügt hat. Allerdings ist Klingsohr nicht so ganz Goethe, wie wohl behauptet wurde; manches, was er sagt, ist durchaus ungoethisch, das meiste allerdings entspricht den Ideen des Altmeisters. Der junge Dichter Heinrich, also Novalis, geht zu Klingsohr-Goethe in die Schule. Die Romantik musste sich mit dieser alles überragenden Gestalt abfinden. Ja, man darf beinah behaupten, dass sie zu einem Teil auch an Goethe zu Grunde gegangen sei. Denn er zog sie in die Flugbahn seines Genius, ehe sie noch ihre eignen Anlagen voll entwickeln konnten. In Novalis finden wir, wie schon gesagt wurde, ein leises Widerstreben; aber er war selbst zu weich, zu wenig zum Führer geschaffen, um seine Freunde mitzureissen, er revoltirte nur im stillen, und wenn er sich von Goethe entfernte, so war er sich dessen bewusst und hielt die Blicke stets auf die Centralsonne gerichtet. Es giebt so unendlich viel Züge in der deutschen Romantik, die sie eigentlich näher an Schiller führt. Haym hat das schon angedeutet. Aber wenn auch Schiller, wie Caroline Schlegel ausführt, immer mehr rettungslos dem Goethe'schen Banne verfiel,[113]) wie viel mehr die Romantiker, die nicht halb so starke Charaktere waren!

Man sollte nun meinen, grade das Lied, das Novalis seinen Klingsohr singen lässt, würde in Goethischer Tonart gehalten sein, ebenso sehr mindestens wie die zwei vorher gehenden Gedichte. Aber grade dieses Weinlied ist ganz Hardenberg und nur Hardenberg, besonders in den mittleren Strophen. Es wäre interessant zu untersuchen, wie die

[112]) Donner S. 140 f.
[113]) Raich S. 80.

Weinlieder der verschiednen Dichter sich gleichen und worin sie sich trennen. Vom Tyrannenblut-dürstenden bis zum harmlos fröhlichen sind alle Schattirungen vertreten. Voss, Stolberg, der treffliche Claudius, Hölty haben dem Bacchus gesungen; im „Sternbald," der stark auf Novalis wirkte, hatte Tieck sich ihnen angeschlossen („Bacchus lässt die Rebe spriessen"), im Wilhelm Meister hatte der Goethe'sche Sänger den Wein auf Kosten der ihm dargereichten goldnen Kette gepriesen. Parallelen zu dem Hardenberg'schen Liede finde ich aber nur auffällig in einem bisher unbeachtet gebliebenen Gedichte: im Schillerschen „Punschlied." Der Anfang stimmt ganz überein:

Schiller:

Auf der Berge freien Höhen,
In der Mittagssonne Schein,
An des warmen Strahles Kräften
Zeugt Natur den goldnen Wein.

Funkelnd wie ein Sohn der Sonne,
Wie des Lichtes Feuerquell,
Springt er perlend aus der Tonne,
Purpurn und krystallenhell" . . .

Novalis singt:

Auf grünen Bergen wird geboren
Der Gott, der uns den Himmel bringt,
Die Sonne hat ihn sich erkoren,
Dass sie mit Flammen ihn durchdringt.

Er wird im Lenz mit Lust empfangen,
Der zarte Schooss quillt still empor,
Und wenn des Herbstes Früchte prangen,
Springt auch das goldne Kind hervor.

Es ist kein Zweifel, dass Hardenbergs Lied ungleich feiner und schöner ist. Allerdings wird man hinzufügen müssen, dass Schiller, wie wir aus seinem Briefwechsel wissen, auf das seine absolut keinen Wert legte.[114]) Als es entstand, war Novalis nicht mehr unter den Lebenden. Aber er war vielleicht nicht ganz unschuldig an dem Punschlied. Denn wenn Schiller auch den Ofterdingen nicht las, wenigstens erwähnt er ihn nie in Briefen, so hat er doch den roman-

[114]) Jonas, Schillers Briefe. Band VII, 37.

tischen Musen-Almanach für 1802 gekannt, in dem das Weinlied erschien. Und da Hardenberg ihm persönlich nähergetreten war, so steht es wohl ausser allem Zweifel, dass er mindestens dessen Beiträge genauer durchsah. Uebrigens beurteilte er den Almanach mit einer Schärfe, die sicherlich zum grössten Teil persönlicher Gereiztheit entsprang.[115]) Denn wenn die Romantiker Schiller etwas unsanft behandelten, so hat er's ihnen redlich vergolten

Was auf die beiden oben citirten Strophen folgt, das giebt dem Novalis'schen Weinlied seine eigentümliche Färbung. Sehr fein poetisch führt der Dichter aus, wie das „goldne Kind" in enge Wiegen gelegt wird, wie die „gährenden Gase", die „unsichtbaren Wächter mit luftumwundnem Speer" den Zutritt zu seiner Schwelle wehren, wie es jede Klammer sprengt, bis es dann krystallenhell erscheint zum Jubel seiner Jünger. Schon Wilhelm Schlegel hat gefühlt, wie bezeichnend die Mitte des Gedichtes für Novalis ist. Er äussert sich Tieck gegenüber:[116]) „. . mir scheint es (das Weinlied) zu dem zartesten, gefälligsten, kühnsten und fröhlichsten zu gehören, was Hardenberg je gedichtet hat, und ich glaube, dass ich nicht allein dieser Meinung bin. Besonders ist das von der Gährung des Weines, was den grössten Teil des Gedichtes einnimmt, recht charakteristisch, und grade von der Art, wie es nur allein Hardenberg machen konnte."

Auch das Weinlied ist ja eine Allegorie wie das besprochene zweite Bergmannslied. Aber ungleich einfacher, man möchte sagen: weniger logisch und mehr poetisch durchgeführt. Einige leichte Wiederholungen fallen auch auf. Der „stille König" und „das goldne Kind": beider Heimat die Berge. Ihren „engen Wiegen und Kammern", dem unterirdischen Geschoss, darf keiner nahn; beide haben „Priester und Knechte", und ein unermessliches Geschlecht stammelt ihnen seine Lieb' und Dankbarkeit.

Das sind die Hauptlieder des ersten Romanteiles. Zum zweiten führt — man kann es nicht anders nennen — ein grosses, mühselig ausspintisirtes Bilderrätsel hinüber. Dieser folgende Teil sollte bekanntlich ganz märchenhaft

---

115) Jonas, Schillers Briefe. Band VI, S. 324.
116) Holtei, Briefe an L. T. Brief vom 10. Juli 1801. S. 263.

sein, das Ueberirdische sollte hineinspielen in das Irdische, die Wirklichkeit sollte Traum, der Traum Wirklichkeit, die kühnsten Verknüpfungen sollten vollzogen werden. Nach dem Plan wäre alles noch fischblütiger geworden als im ersten Teil, das meiste so mystisch, dass es wahrscheinlich niemand recht verstanden hätte, so geheimnisvoll, dass man sich bei jeder Person hätte fragen müssen, ob sie wirklich das sei, was sie vorstelle, ob sie lebe oder nicht, ob sie eine ganz neue Gestalt oder nur die neue Erscheinungsform einer wohlbekannten früheren wäre. Vielleicht hätte der Dichter das Kunststück fertig gebracht, uns auch trotzdem zu fesseln. Wahrscheinlicher ist es, dass Novalis selbst die Arbeit bald bei Seite gelegt hätte. Er war zu sehr Liebhaber, Dilettant im höchsten Sinne des Wortes, er schriftstellerte zu nebensächlich, um ein so unendlich weitschichtig angelegtes Werk, zu dem doch neben der Begabung auch viel Sitzfleisch gehörte, zu vollenden. Und dem Bedauern, dass es so, wie es nach dem Plane ausgeführt werden sollte, nicht ausgeführt wurde, kann ich mich nicht anschliessen. Wir hätten weniger eine bedeutende, als eine „schwierige“ Dichtung mehr, an der die Kärrner zu thun hätten. Unendlich zu bedauern bleibt nur, dass die geplanten Lieder nicht zu stande kamen. Selbst sie wären allerdings bei dieser Anlage des zweiten Teils etwas dunkel und mystisch geraten. Das erkennt man bereits an den beiden, die vorliegen. Verhältnissmässig wenig noch am Pilgerlied. Der Pilger ist Heinrich von Ofterdingen. Seine Geliebte, Klingsohrs Tochter Mathilde, ist versunken in den Wellen eines geheimnisvollen Flusses. Matt, elend, aller Hoffnung beraubt kommt Heinrich an einen grossen Baum, der sich über einen Felsen beugt. Und da hat auch er eine Vision: ein Strahl der himmlischen Herrlichkeit fällt in sein Auge, seine Geliebte erscheint ihm, die „trübe entsetzliche Leere, die irdische Ohnmacht“ weicht von ihm, und er weiss nun, dass der Tod nur eine höhere Offenbarung des Lebens ist. Die gleiche Vision hatte Novalis poetisch verwertet, wie wir wissen, in der dritten Hymne, im vierten geistlichen Liede, im ersten Teil des Ofterdingen (der Einsiedler). Der getröstete Pilger singt nun sein Lied empor zum Preis der Gottesmutter und Geliebten, die das Ziel von seinem Sinnen ist. Anklänge an die Geistlichen

Lieder sind hier zu finden; noch auffälliger ist die Wiederholung einer Hymnenstelle. In der vierten Hymne hiess es: „Gern will ich die fleissigen Hände rühren, . . rühmen Deines Glanzes volle Pracht . . ergründen der Kräfte Ebenmass und die Regeln des Wunderspiels unzähliger Räume und ihrer Zeiten, (bis mich die Nacht umfängt)“.

Hier: „Gern will ich in tausend Weisen
Noch der Erde Wunder preisen,
Bis Du kommst mich zu umfangen“.

Merkwürdiger und wichtiger ist das zweite Lied, das letzte, das Tieck im Nachlass gefunden hat. Es ist ein Chor der Abgeschiednen, der sich in der Form so sehr von allen übrigen Gedichten unterscheidet wie im Inhalt. Es lebt eine so eigentümliche Schönheit und Stimmung darin, dass man fast zu fühlen meint, wie der Sterbenskranke diesen Gesang geschrieben hat. Es ist eins von den Liedern, deren Worte man vergessen kann, deren Tonfall und Eigentümlichkeit aber stets im Ohr liegt, so seltsam ist das alles. Den Inhalt herauszuschälen ist fast unmöglich: Die Toten singen von ihren stillen Festen und grossen Schätzen, von ihrem Kreise, dem Kinder und Greise, holde Frauen und ernste Meister angehören; keiner will fortgehn, mit langen schleppenden Gewanden schweben sie durch einen ewigen Frühling, ihr Leben ist eines der höchsten Liebe; alles, was sie berühren, wird ihnen zu weichen zarten Brüsten, im Wechsel verzehren sie sich und vermischen sie sich; bei allen Freuden der Menschen sind sie geschäftig, und leise mahnen sie ihre künftigen Genossen, doch bald „jauchzend“ zu verscheiden und zu kommen.

Auch zwei spätere Dichter haben einen Chor der Toten geschrieben: Platen[117]) und Conrad Ferdinand Meyer.[118]) Und da ist es von Interesse zu sehn, wie der Antiromantiker Platen den Stoff durchaus anders fasst. Bei Novalis müssen die Menschen die Abgeschiednen beneiden, die in Freudengesängen ihre stillen Feste und ihre Herrlichkeit loben; bei Platen mehr die klassische Vorstellung: die Toten beneiden die im Lichte wandelnden Menschen und klagen aus dumpfen Grüften. In andrer Weise wiederum unter-

117) Platens Werke. Herausgeg. von Redlich, Hempel'sche Ausgabe Band I S. 43
118) Gedichte. Vierte Auflage.

scheidet sich das Meyer'sche Chorlied von dem Hardenberg'schen. Wenn man die beiden nebeneinander hält, sieht man so recht den gewaltigen Unterschied. Beides sehr schöne Gedichte, nur in dem Meyer'schen alles gedrungen, kurz, in grossen Zügen gehalten, man möchte sagen: alles männlich. Das Geheimnisvolle ist nicht ausgeprägt. Ein Chor ernster, düstrer Männer, rufend und mahnend in epigrammatischer Knappheit und dadurch so merkwürdig eindringlich. Bei Novalis wiederum alles gestaltlos, alles ein Schweben, alles eine mystische Verzückung. Ein Maler, der die Zeichnung zu dem Gedicht entwerfen sollte, würde verklärte schwebende Mädchen in langen weissen verschwimmenden Gewändern schaffen müssen. So ganz weiblich nimmt sich das Novalis'sche Lied gegen den Schicksalschor Meyers aus. „Heiliger Wehmut süsse Schauer" durchwogen es; weich und wiegend tönt es wirklich wie aus der Höhe, es könnte immer so fortgehn, ohne Anfang, ohne Ende. Es hat über hundert Verse, es wiederholt vieles, aber das stört hier nicht. Ich wüsste ihm in der ganzen deutschen Litteratur nichts ähnliches an die Seite zu setzen. Denn selbst das Gedicht, das, wie ich glaube, den Anstoss gegeben und mit einzelnen Anschauungen bestimmend gewirkt hat, Schiller's „Reich der Schatten" oder wie es später genannt wurde: „Das Ideal und das Leben", ist unendlich verschieden von ihm. Schillers Sprache in ihrer prunkvollen Rhetorik, ihrer logischen Bestimmtheit war zu wuchtig, zu grob für das Innigst-Zarte, Ueberirdische, Dämmernd-Heilige; es ist keine lyrische Sprache, sondern eine für Staatsaktionen; sie kann donnern und grollen, aber nicht leise und lieblich sein; es ist eine Sprache für Könige, aber keine für Liebende. Umgekehrt die Sprache von Novalis. Und so unterscheiden sich auch die entsprechenden Gedichte. Obwohl das Schiller'sche zum Besten gehört, was dem Dichter in dieser Art gelang, obwohl er selbst von seinen Versen begeistert war,[119]) so klafft doch ein Widerspruch zwischen Stoff und Form auf, den man fühlt. Das dämmernde Totenreich ist zu hart und gradliniig gezeichnet. Durch den Prunkmantel dieser königlichen Sprache fühlt man hier und da allzu deutlich

---

119) Jonas, Schillers Briefe, Band IV, 231, 32 ff.

das spitze Knochengerüst der Logik. Novalis dagegen löst alles in einem vollen Empfindungsstrom auf, es sind mehr Unendlichkeitsschauer in seinem Liede, da keine festen Linien gezogen werden; und ist bei Schiller nur das Wort überschwänglich, so ist es bei Novalis die Empfindung.

Beide beginnen mit einer Schilderung des Lebens der Seligen. Novalis lyrisch: „Lobt doch unsre stillen Feste;“ Schiller mehr episch-erzählend: „Ewig klar und spiegelrein und eben fliesst das zephyrleichte Leben im Olymp den Seligen dahin!“ Beide weichen dann in der Anordnung der Strophen etc. von einander ab, um jedoch immer wieder zusammen zu kommen.

Novalis:

Klagen sind nicht mehr zu hören,
Keine Wunden mehr zu sehen,
Keine Thränen abzuwischen,
Ewig läuft das Stundenglas.
Tiefgerührt von heil'ger Güte
Und versenkt in sel'ges Schauen
Steht der Himmel im Gemüthe,
Wolkenloses Blau.
Lange fliegende Gewande
Tragen uns durch Frühlingsauen,
Und es weht in diesem Lande
Nie ein Lüftchen kalt und rauh.

Schiller:

(Aber) in den heitern Regionen,
Wo die reinen Formen wohnen,
Rauscht des Jammers trüber Sturm nicht mehr.
Hier darf Schmerz die Seele nicht durchschneiden,
Keine Thräne fliesst hier mehr dem Leiden,
Nur des Geistes tapfrer Gegenwehr.
Lieblich, wie der Iris Farbenfeuer
Auf der Donnerwolke duft'gem Thau,
Schimmert durch der Wehmut düstern Schleier
Hier der Ruhe heitres Blau.

Novalis:

Leiser Wünsche süsses Plaudern
Hören wir allein, und schauen
Immerdar in sel'ge Augen,
Schmecken nichts als Mund und Kuss.

Immer wächst und blüht Verlangen,
Am Geliebten festzuhangen,
Ihn im Innern zu empfangen,
Eins mit ihm zu sein.
Seinem Durste nicht zu wehren,
Sich im Wechsel zu verzehren,
Von einander sich zu nähren,
Von einander nur allein.

Schiller:

Sanft und eben rinnt des Lebens Fluss
Durch der Schönheit stille Schattenlande —
Aufgelöst in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freiem Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind.

Novalis:

So in Lieb' und hoher Wollust
Sind wir immerdar versunken,
Seit der wilde trübe Funken
Jener Welt erlosch;
Seit der Hügel sich geschlossen
Und der Scheiterhaufen sprühte,
Und dem schauernden Gemüthe
Nun das Erdgesicht zerfloss.

Schiller:

. . Bis der Gott, des Irdischen entkleidet,
Flammend sich vom Menschen scheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fliesst er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild sinkt und sinkt und sinkt.

Und nun der Bezug auf die noch im irdischen Lichte Wandelnden. Wenn sie unsre Freuden kennten, singen die Abgeschiednen bei Novalis, dann:

Jauchzend würden sie verscheiden,
Gern das bleiche Dasein missen —
O die Zeit ist bald verflossen,
Kommt, Geliebte, doch geschwind!
Helft uns nur den Erdgeist binden,
Lernt den Sinn des Todes fassen
Und das Wort des Lebens finden;

Deine Macht muss bald verschwinden,
Dein erborgtes Licht verblassen,
Werden Dich in kurzem binden,
Erdgeist, Deine Zeit ist um.

Schiller:

. . Die von ihren Gütern nichts berühren,
Fesselt kein Gesetz der Zeit. —
Wollt ihr schon auf Erden Göttern gleichen,
Frei sein in des Todes Reichen,
Brechet nicht von seines Gartens Frucht!
An dem Scheine mag der Blick sich weiden;
Des Genusses wandelbare Freuden
Rächet schleunig der Begierden Flucht.
Selbst der Styx, der neunfach sich umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres' Tochter nicht;
Nach dem Apfel greift sie, und es bindet
Ewig sie des Orkus Pflicht.
Und vor jenen fürchterlichen Schaaren
Euch auf ewig zu bewahren,
Brechet mutig alle Brücken ab!
Alle Pfade, die zum Leben führen,
Alle führen zum gewissen Grab.
Opfert freudig auf, was ihr besessen,
Was ihr einst gewesen, was ihr seid,
Und in einem seligen Vergessen
Schwinde die Vergangenheit. —
. . Werft die Angst des Irdischen von Euch!
Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich!

Hinzufügen darf man diesen Citaten noch, dass Schillers Gedicht viel gelesen und viel missverstanden wurde. Man glaubte, Schiller preise den Hades und eine direkte Flucht zu den Schatten an. Deshalb änderte er den Titel und entfernte die Stellen, die am leichtesten zu dem Missverständnis führen konnten.

Den geheimnisvollen Klang, den seltsamen Tonfall des Liedes der Abgeschiedenen erreicht Novalis durch die Anordnung der Form. Es unterscheidet sich auch darin von allen übrigen. Die trochäischen Vierfüssler werden allerdings durch das ganze Gedicht beibehalten. Nur in der vierten Zeile jeder Strophe wird der Vers aus drei

Trochäen gebildet — mit einer einzelnen Ausnahme in der achten Strophe, wo diese drei Trochäen in den letzten Vers treten. Aber ein ständiger Wechsel herrscht in der Reimbindung. Es ist unmöglich, ein bestimmtes Schema aufzustellen. Von fünfzehn Strophen gleichen sich darin nur vier; die übrigen enthalten sämtlich Abweichungen von einander. Ich citire den Anfang, der annähernd wenigstens die Grundform giebt:

„Lobt doch unsre stillen Feste,
Unsre Gärten, unsre Zimmer,
Das bequeme Hausgeräthe,
Unser Hab' und Gut.
Täglich kommen neue Gäste,
Diese früh, die andern späte,
Auf den weiten Herden immer
Lodert neue Lebens-Glut."

Man muss das laut lesen. Schon in der dritten Zeile wartet das Ohr auf den Gleichklang — dass er fehlt, steigert die Spannung. Das Langhingezogene dieser drei ersten Zeilen, die noch dazu weibliche Endungen haben und in denen die Strophe immer nur ansteigt, quält fast, und die vierte Zeile spannt die Erwartung nur noch mehr, ohne sie zu befriedigen. Sie hält kurz an. Jetzt noch eine Zeile dieser Art, und die musikalische Wirkung der Strophe wäre vernichtet. Denn das Ohr hätte den Klang des ersten zu bindenden Wortes nicht mehr festhalten können. Da beginnt noch rechtzeitig genug der Abgesang, um diese Spannung harmonisch zu lösen. Und dieses harmonische Zurücksinken befriedigt um so mehr, je stärker die Spannung war. Es ist fast ein Kunststück, das Novalis macht, eins von denen, die sich nur der Meister erlauben darf, der zur rechten Zeit das rechte Wort weiss. In unsrer neueren Litteratur wird man schwerlich Gleichem begegnen. Der Tonfall des Goethe'schen Schatzgräbers klingt ähnlich. Aber Goethe hat doch die Spannung nicht so weit getrieben wie Hardenberg.

Hier wendet Novalis auch die Assonanz zum ersten und einzigen Male in stärkerem Umfange an. Er hatte es von Tieck gelernt. „Der seltsame Zauber dieses Klanges", schreibt Tieck einmal, „der neben dem Reim ahndungsreich schwebt, gefiel meinem Ohre so sehr, dass ich im Octavian

ihn in allen Lauten sprechen liess“.[120]) Aber es ist nicht nur das Ahndungsreichere, Unbestimmtere der Assonanz, was die Vorliebe der Romantiker dafür rechtfertigt. Man muss da tiefer gehn. Friedrich Schlegel behauptet, die Vokale enthielten den musikalischen Bestandteil und entsprächen dem Princip der Seele.[121]) Ganz in Uebereinstimmung damit führt sein älterer Bruder aus: „Die Seele, die innere Empfindung offenbart sich durch die Stimme, die Stimme aber tönt nur in den Vokalen“.[122]) Und Hardenberg: „Vokale hiessen bei den Hebräern Buchstaben-Seelen,“ die Consonanten verwandelten den Ton in Schall, die Vokale in Gesang, jeder Mensch hätte seinen Hauptvokal[123]) u. s. w. Also die Consonanten sind nichts, die Vokale alles. Und dann allerdings ist die Assonanz dem Reime vorzuziehn, denn sie hemmt einesteils die Bewegungsfreiheit des Dichters in viel geringerem Masse und hält andrerseits dabei doch am Wesentlichen, am Gleichklang der Vokale fest. So lässt auch Novalis in dem Chor der Abgeschiednen, besonders in der achten Strophe, die Assonanz „in allen Lauten“ sprechen.

Wollte ich über die äussere Form der übrigen Ofterdingenlieder reden, müsste ich nur wiederholen, was in dem entsprechenden Abschnitt des vorigen Capitels zu den „Geistlichen Liedern“ ausgeführt ward. Die Ofterdingenlieder sind reicher, farbiger, verschiedner als die geistlichen; sie sind dabei nicht weniger schlicht. Sie haben die Kraft gehabt, den Roman, der sie umschliesst, bis auf unsre Tage zu tragen. Denn der Roman hat nicht die Lieder gerettet, sondern die Lieder ihn.

Es ist ein schöner Zug von Ludwig Tieck, dass er so neidlos den Ruhm Hardenbergs verkündet hat. Man verzeiht es ihm mehr als gern, dass er dabei den Ofterdingen überschätzt. Er thut es gewiss, wenn er sagt, er betrachte ein Stückchen von einem zertrümmerten Bilde des Raphael oder Corregio nicht mit einer andächtigeren Wehmut als dieses hinterlassene Fragment zum zweiten Teil.[124]) Solch ein Freundesurteil brauchte man nicht zu

---

120) Tieck, Schriften, I, XXXIX.
121) Friedrich Schlegels sämtliche Werke, I, 127.
122) Wilhelm Schlegels sämtliche Werke (Böcking) XI, 167.
123) Schriften II, 175, 176.
124) Schriften I, 257.

kritisiren, wenn der Chorus der Nachbeter es nicht unbesehen übernommen hätte. Was Tieck ehrt, wird in ihrem Munde banal. Ein Roman bleibt eben ein Roman, und die schönste lyrische Sprache kann darin nie den völligen Mangel an Gestaltungskraft und kompositioneller Energie aufheben. Nicht den Roman, sondern einzig und allein die Lieder kann auch Goethe nur im Auge gehabt haben, als er seinen bekannten Ausspruch über Hardenberg that. Hardenberg, sagte er, war noch kein Imperator, aber er hätte es werden können.[125])

[125]) Schriften I, XL.





IV.

Vermischte Gedichte.

Jugendlieder.

Novalis hatte mit Sofie mehr verloren, als nur eine Geliebte. Die starke Verbindung mit dieser Welt und dem natürlichen Boden, auf dem ein Dichter nicht fest genug stehen kann, ward durch ihren Tod gelockert. Ihre himmlische Heimat wurde jetzt auch der Hafen, nach dem sein Lebensschifflein ununterbrochen strebte, nach dem die Magnetnadel unverrückt wies. Er hatte eine Richtung erhalten, die seiner Dichtung nicht günstig war. Seine fromme Erziehung und mehr noch die Art seiner Anlagen machten ihn an und für sich zu Himmelsflügen geneigt, die für jeden Poeten, der nicht ständig Kraft aus der Mutter Erde saugt, zu Ikarusflügen werden müssen. Hardenbergs grundfröhliches Gemüt hielt dieser Richtung noch die Wage. Es ist rührend, wie all seine Heiterkeit, fast zu seiner eignen Verwunderung, stromgleich hervorbricht; wie er in der Familie seiner Braut mit den andern hineinjubelt in die wunderschöne Welt. Das Idyll wird rauh zerstört, und nun weist der Dichter eine Zeitlang alles Irdische von sich, ja, er korrigirt seine eigenste Natur direkt und zwingt sich zur steten Versenkung in seinen Schmerz. Aber die misshandelte Natur kehrt auch hier immer wieder. Es ist ein fortwährender Kampf in ihm; er macht sich selbst den Vorwurf, dass er oft zu lustig sei.[126]) Man sieht hier sein wahres Gesicht. Auch an ihm geht in Erfüllung, was Theodor Storm in seinem unsterblichen Oktoberliede ausspricht: „Ein rechtes Herz ist garnicht umzubringen.“ Und Novalis hatte ein rechtes Herz. Die Unverwüstlichkeit der Jugend siegt völlig, er verlobt sich zum zweiten Mal, er ist von neuem glücklich, er erobert sich dichterisch das alte Terrain. Wir hatten den Weg schon einmal verfolgt: über die erzwungne Schmerzensüberschwänglichkeit der Nachthymnen führt er den Dichter zu der still-friedlichen

126) Schriften III. 69.

Resignation der Geistlichen Lieder und von da zu der schalkhaften gesunden Erdenfröhlichkeit des Wein- und Mädchenliedes. Auch ihn hatte „die Erde wieder." Es sollte nicht lange dauern. Die schwere Krankheit machte ihm den Gewinn wieder streitig. Trotzdem bleibt er nach seiner eignen Aussage auch darin „meistens heiter".[127]) Er hatte noch grosse Pläne, er freute sich auf seine Hochzeit. Da nahm ihn der Tod so sanft und freundlich in seine Arme, wie er ihn geschildert hatte.

Bei einer oberflächlichen Lektüre seiner Schriften macht Eins stutzig: man findet keine Liebeslieder bei ihm. Das ist für die Ursprünglichkeit eines Lyrikers das denkbar schlechteste Zeichen. Selbst ein so eminent unlyrischer Dichter wie Schiller beginnt mit Schmerzensschreien an Laura. Aber sieht man sich Novalis' Gedichte näher an, so entdeckt man bald, dass er eigentlich nur Liebeslieder geschrieben hat. Es ist ein feiner Zug des Katholizismus, dass er seinen Priestern für die irdische Liebe, die er ihnen nimmt, einen Ersatz in der heiligen Jungfrau giebt. Die schönsten Marienlieder sind Liebesgedichte. Auch Novalis verlor die irdische Gestalt, auf die sich alle Inbrunst seines Herzens zusammengedrängt hatte. Auch seine Liebeslieder nehmen deshalb einen halb religiösen Charakter an. Ueberall aber schlägt die Flamme seiner heissen Herzenssehnsucht durch. Er war ganz auf die Liebe gestellt, die Liebe war für ihn das Weltmysterium, er war der geborne Lyriker.

Es kam bei ihm dazu, dass er alles cyklisch erweiterte. Die Meisterkunst der Beschränkung hatte er noch nicht ganz gelernt, als er starb. Seine Lieder sind in drei grosse Kreise geschlossen: den der Nachthymnen, den der geistlichen Lieder, den des Romans. In diese Cyclen tritt das Einzelne seiner Lyrik hinein, das er in den bestimmten Abschnitten seines Lebens, in denen „Einheit des Gemütes" herrschte, schrieb. Was nicht passte, wurde passend gemacht. Wer will sagen, ob sein Roman mehr die darin enthaltnen Lieder bestimmt hat oder die Lieder den Roman?

Danach ist es auch nicht mehr verwunderlich, dass Tieck nur sechs Gedichte fand, die einen inneren Zusammen-

[127]) Holtei, Briefe an L. T. Band I, S. 311; vergl. Haym S. 904.

hang nicht hatten, und die er unter dem Sammelnamen „Vermischte Gedichte“ den Schriften einfügen musste. Drei davon sind an Personen gerichtet.

Am meisten echt Novalis'schen Geist athmet das erste dieser Gedichte, „An Tieck“ überschrieben. Es ist bisher so merkwürdig missverstanden worden, dass es genauer zergliedert werden muss. Der Inhalt ist ganz kurz der: ein Kind findet ein altes Buch, durch das ihm eine neue Welt aufgeht. Ein alter Mann, „des Buches hoher Geist“, tritt zu ihm und prophezeit ihm, dass es, nämlich das Kind, jetzt die Zeit der Erlösung herbeiführen, die Morgenröte verkünden und einst Jakob Böhmen wiedersehn solle.

Wer ist das Kind? wird nun verzweifelt gefragt. Bing glaubt eine Antwort gefunden zu haben. Novalis plante nämlich eine Fortsetzung der „Lehrlinge zu Sais“, die ein Capitel enthalten sollte: „Das Kind und sein Johannes.“ Daraus schliesst Bing, dass auch das „Kind“ in diesem Gedichte an Tieck Christus sei.[128]) Das ist ein böser Irrtum. Die Verse würden dann widersinnig sein, denn sie würden nichts Geringeres aussprechen, als dass Jakob Böhme Jesum den Weg des wahren Heils erschliesst. Eine Reihe anderer Stellen wäre durchaus unverständlich, so z. B. die Verheissung, dass das Kind einst Jakob Böhmen wiedersehn solle. Und doch liegt die Auflösung ganz nahe: der Titel giebt sie schon. Das Kind ist niemand anders als Tieck. Man muss sich dabei vorhalten, dass „Kind“ und „kindlich“ die höchsten Lobwörter der Romantik im allgemeinen und Hardenbergs im besonderen waren, dass, wie wir sahen, Novalis selbst in dem Marienliede gefleht hatte, wieder Kind werden zu dürfen. Und nun ist das Gedicht völlig klar: Tiecks kindlicher Geist, in ein fremdes Land verstossen (nämlich in die rationalistische Zeit), „liess gern das Glänzende und Neue und blieb dem Alten zugewandt“ (nämlich der auch von Hardenberg so oft gepriesenen heiligen Vorwelt). Nach langem Suchen und manchem mühevollen Gang (Tieck hatte in Unrast nach dem gesucht, was seine Seele ausfüllen könnte) fand er ein altes Buch, mit Gold verschlossen, und nie gehörte Worte drin. Dieses Buch ist nicht die Bibel, sondern das Werk Jakob Böhmes. Wie es auf Tieck gewirkt

---

128) Bing S. 171, Anmerkung 11 zu Cap. V.

hat, sagt er selbst: „Meine Liebe zum Sonderbaren gab mir den Jakob Böhme in die Hand, und ich ward geblendet von dem Glanz des innigsten blühenden Lebens. Der Zauber dieser lebendigsten Poesie beherrschte mich so, dass ich nur von hier aus das Christentum verstehn wollte.“[129]) So wuchs ihm also „ein innerer Sinn“. Da naht sich im Silberhaar des Buches hoher Geist (Jakob Böhme selber) und weist ihm „der sauren Wallfahrt Ende“. Er erzählt dem lauschenden Kinde seine Lebensgeschichte. Auf einem Berge hätte er als armer Knabe ein Buch gesehn, und seitdem wäre ihm jeder Sinn erschlossen. Es ist wahrscheinlich, dass diese Zeilen hindeuten auf ein thatsächliches Erlebnis, das berichtet wird. Jakob Böhme hütete nämlich als armer Knabe die Ziegen in der Nähe der Hohen Landskrone und hatte dort eine Vision.[130]) Er spricht in dem Novalis'schen Gedichte weiter: ich habe treulich aufgeschrieben, was mir offenbart wurde; ich blieb verkannt und arm (bekanntlich wurde er von dem orthodoxen Görlitzer Hauptpastor heftig angefeindet). Jetzt aber soll das Mysterium nicht mehr verborgen sein; ein neuer Morgen bricht an, und das „Kind“ (Tieck) soll der Verkündiger der „Morgenröte“ sein (d. h. der Aurora, des Böhme'schen Hauptwerkes, dessen Lob Tieck ja zuerst unter den Romantikern sang). „Bleib treu dem Buch und meiner Asche“, mahnt der Alte weiter. „Du wirst das letzte Reich verkünden, das tausend Jahre soll bestehn“ (Böhme selbst hatte sich über dieses tausendjährige Reich nur unbestimmt ausgesprochen), und wirst Jakob Böhmen (einst dort droben) wiederfinden.

Das ist die einzig mögliche Erklärung, durch die allein sich auch die Ueberschrift rechtfertigt.

Das zweite Gedicht ist ein regelrecht gebautes Sonett. Die Reime weiblich, die beiden Quartette schliessen den ersten Gedankenkreis — Preis eines treuen Lehrlings, der zum Meister reifen wird — vollständig ab, die Terzette setzen kräftig ein: Wie fröhlich kann ein Freund diesen Ruhm verkünden! Möchte die Treue des Jünglings belohnt werden, der kranken Herzen Lust und Leben brachte! Im Ganzen ein schwaches Gedicht, vielleicht das letzte von

---

[129]) Vergl. Julian Schmidt, Geschichte der deutschen Litteratur, IV, 107.
[130]) Vergl. Joh. Claassen, Jak. Böhmes Leben und Werke. Band I.

Novalis. Es wird bereits in die Zeit seiner Krankheit fallen, wo sein Bruder Karl treulich für ihn sorgte. „Karl ist mein beständiger Pfleger, Julie ist auch hier", schreibt Novalis am 1. Januar 1801, also nicht lange vor seinem Tode, an Tieck.[131]) So mag das Gedicht an diesen Karl gerichtet sein. Dazu scheinen mir auch die Zeilen zu stimmen, in denen es heisst: dass der Jüngling nicht sinnlos schweifen mag, dass sein Auge sich für ferne Welten öffnet. Der stark religiöse Zug, der kurze Zeit später diesen Bruder Hardenbergs dem Katholizismus zuführte, wird damals schon hervorgetreten sein.

Ebenso ist es noch nicht völlig sicher, auf wen das dritte Gedicht der Reihe sich bezieht. Die neue Novalis-Ausgabe des Bibliographischen Instituts nennt ganz ohne Fragezeichen Schleiermacher.[132]) Aber sie ist nicht recht verlässlich und giebt keine Gründe an. Schubart schliesst gleichfalls auf Schleiermacher.[133]) Ich kann dem ganz und gar nicht beipflichten. Es scheint mir ausser Zweifel zu sein, dass auch diese Verse an Tieck gerichtet sind. Der Schluss lautet:

> Ein Tempel, wo wir knieen,
> Ein Ort, wohin wir ziehen,
> Ein Glück, für das wir glühen,
> Ein Himmel mir und Dir.

Das Gedicht stammt wahrscheinlich aus dem Jahre 1800. Nun hatte Novalis Schleiermachers Ideen damals überwunden. Die geistlichen Lieder mussten dem Dichter selbst die Kluft zeigen, die ihn von dem Berliner Theologen in mancher Hinsicht doch trennte. Er hat auch später weniger begeistert über die „Reden" geurteilt.[134]) Und vor allem: nicht Schleiermacher ist es, mit dem Novalis das Gesangbuch und die Predigten herausgeben will, sondern wieder Tieck. An ihn schreibt Hardenberg auch: „Deine Bekanntschaft hebt ein neues Buch in meinem Leben an. An Dir hab' ich so manches vereinigt gefunden, was ich bisher nur vereinzelt unter meinen Bekannten fand. Wie meine Julie mir von allen das Beste zu besitzen scheint, so scheinst

---

131) Holtei. Briefe an L. Tieck. I. S. 311.
132) Novalis' Werke etc. von J. Dohmke (s. Bibl. a 17) S. 45.
133) Schubart S 460.
134) Vergl. Schriften II 229.

auch Du mir jeden in der Blüthe zu berühren und verwandt zu sein. Du hast auf mich einen tiefen, reizenden Eindruck gemacht. Noch hat mich keiner so leise und doch so überall angeregt wie Du. Jedes Wort von Dir versteh ich ganz. Nirgends stoss ich auch nur von weitem an. Nichts menschliches ist Dir fremd — Du nimmst an allem Theil und breitest Dich leicht wie ein Duft gleich über alle Gegenstände und hängst am liebsten doch an Blumen."[135]) Wenn man überdies noch in Betracht zieht, dass in dem wahrscheinlichen Entstehungsjahre des Gedichtes beide, Hardenberg wie Tieck, in dem gleichen „Tempel" knieten und den Offenbarungen Jakob Böhme's lauschten, so scheint es mir ausgeschlossen, dass die Verse an einen andern als an Tieck gerichtet sein können.

Das vierte Gedicht predigt die Weisheit des Chores der Abgeschiednen in neuer, sehr wenig dichterischer Form. Geniessen macht gemein, sagt Faust. Im Reich der Schatten warnte Schiller vor „des Genusses wandelbaren Freuden", im Chor der Abgeschiednen tönte die Mahnung, den „Erdgeist" zu binden, hier heisst es: „Wahrlich, der Genuss ziemt Thoren." Nur der Weise besiegt die Zeitlichkeit, macht sie höheren Zwecken dienstbar. Wie gesagt: Die Verse sind schwach und durch das Ueberwiegen der e-Reime grade für Novalis merkwürdig klanglos. Graue weder in Anschauung noch in Stimmung umgesetzte Sentenzen.

Heller Sonnenschein liegt dafür über dem folgenden Frühlingssang. Blühende Hecken und heitrer Himmel, bunte Sänger und überall „Klang und Duft, Leben, Farben und Schall." Mitten darin schliesslich, um die Herrlichkeit vollzumachen, ein „freundlich Mädchen". Wundervoll lyrisch leitet der Dichter besonders die letzte Strophe ein. Das Mädchen „kam gegangen":

„Uns barg der Wald vor Sonnenschein,
Das ist der Frühling! fiel mir ein."

Und weniger schön als interessant: wie der Romantiker eine Klangempfindung in eine, das Wort lässt sich nicht vermeiden, Geruchsempfindung umsetzt. Der Vögel Singen schallt ihm „in süssem Duft" entgegen.

---

135) Holtei a. a. O. S. 305.

„Es färbte sich die Wiese grün“, beginnt Novalis. Aber die Zeile ist nicht sein Eigentum. Im Hamburger Musen-Almanach für das Jahr 1784 findet sie sich in einem Frühlingsliede von Voss gleich am Anfang, und zwar wortwörtlich.[136]) Auch sonst ist das Hardenberg'sche Lied dem von Voss ähnlich. Das gleiche Versmass, die paarweise geordneten Reime, die ganze Frühlingsstimmung mit blühenden Kräutern und singenden Vögeln, das findet sich hier wie dort, und auch das freundliche Mägdelein fehlt dem biederen Niederdeutschen nicht. Der Refrain jeder Hardenberg'schen Strophe lautet:

„Ich wusste nicht, wie mir geschah,
Und wie das wurde, was ich sah!“

Friedrich Leopold Stolberg sang in dem schon citirten Lauenburger Musen-Almanach für 1776:

„. . Der nicht weiss, wie ihm geschah,
Ob der Wunder, die er sah!“[137])

Es wäre gewiss zu weit gegangen, hier in beiden Fällen bewusste Nachbildung anzunehmen. Besonders die Worte: „Ich wusste nicht, wie mir geschah“ sind in der deutschen Lyrik gangbare Münze, und auch Heine verwendet sie anstandslos, ohne den Versuch einer Umprägung, im zweiten seiner „Traumbilder“. Novalis wird das Lied von Voss wahrscheinlich gelesen, wird die Zeile „Es färbte sich die Wiese grün“ behalten haben, er wusste später nicht mehr, dass sie entlehnt war und hielt sie für sein Eigentum. Das lässt sich ja oft genug beobachten.

Die Vermischten Gedichte schliesst ein Lied ab, das dem Erklärer Schwierigkeiten entgegensetzt. Ein Märchenlied, reich an persönlichen Bezügen und doch wieder nicht reich genug daran, um Vermutungen zur Gewissheit werden zu lassen. Der Inhalt ist der: in stillem Gram, einem unerhörten Wunsche nachhängend, schleicht der Dichter dahin. Er beneidet die Vögel. Wenn die Menschen so wie sie leben könnten, würde sein Herz fröhlich sein, dann würden sie, wär hier Feld und Staude kahl, übers Meer zum Lenze fliegen und Früchte in Hülle und Fülle haben.

---

[136]) „Die Lerche sang, die Sonne schien,
Es färbte sich die Wiese grün“
in „Frühlingsliebe“. Hamb. Mus.-Alm. f. 1784 S. 12.

[137]) Im „Freymaurerlied“. Für die Brüder der grossen Landesloge. Mus.-Alm. für 1776. S. 193.

Nur im Tritte der Wohlfahrt sprosst die Myrthe, aber um das Haus der Armut wuchert nur Unkraut. Und wie der Dichter so bang in Sinnen steht, springt ein freundliches Kind heran und schenkt ihm eine Gerte. In stiller Rührung hält er sie noch, als die Schlangenkönigin mit dem Krönlein auf dem Haupte aus den Gebüschen schleicht. Er naht sich ihr leise, er trifft sie mit der Gerte: „so wunderbarer Weise ward ich unsäglich reich."

Ich vermute, das Gedicht entsprang der Stimmung des ungeduldigen Bräutigams, der auf eine Anstellung warten musste, ehe die „Myrthe" sprossen durfte; mit andern Worten: ehe er Julie heimführen konnte. Eine andere Erklärung wüsste ich nicht. Und der zweite Theil erschwert die Auslegung noch mehr. Man hat die Wahl, ihn rein märchenhaft zu fassen oder, was bei Novalis nahe liegt, in diesen Märchenwesen Symbole zu sehn.

Die deutsche Volkssage kennt die Schlange als Hüterin von Schätzen. Sie kennt die Zaubergerte, die Springwurz, die dreimal auf den Boden schlägt, unter dem diese Schätze liegen, oder die alle Pforten dazu öffnet. Es ist ferner ein dem deutschen Märchen nicht fremder Zug, dass eine reine Jungfrau oder ein reines Kind allein imstande ist, die Hebung der Schätze zu bewirken oder den Schlüssel dazu in der Zauberruthe, der Springwurz, der seltenen Blume etc. zu finden. Fasst man diesen zweiten Theil also rein märchenhaft auf, so würde das Gedicht besagen: ein Armer, dessen höchster Wunsch aus Mangel an Schätzen nicht in Erfüllung gehen kann, erhält von einem guten Geist, der treuer Liebe beisteht, das Mittel zur Auffindung unsäglicher Reichtümer.

In einem Briefe an Clemens Brentano spricht Achim von Arnim darüber, dass Tieck und Novalis die *Otmar*'schen Volks-Sagen „schön bestohlen und nie genannt" haben.[138]) Wer sich die Mühe nimmt, im Hinblick auf Hardenberg'sche Dichtungen das erwähnte Werk durchzulesen, wird überhaupt nicht verstehn, wie Arnim zu dieser Meinung kam, höchstens müsste er von der „Wunderblume" auf Novalis' „blaue Blume" schliessen. Und da kann von einem Bestehlen

---

138) Achim v. Arnim und die ihm nahestanden. Herausg. von R. Steig u. H. Grimm. I. Band S. 128.

schon deshalb keine Rede sein, weil der Ofterdingen bei Erscheinen des Otmar'schen Buches bereits fertig war, und aller Wahrscheinlichkeit nach Hardenberg die Volks-Sagen niemals in die Hände bekommen hat. Auch für das vorliegende Gedicht ergiebt sich aus der genannten Sammlung gar nichts.

Ueberhaupt möchte ich nicht daran festhalten, dieses letzte Lied nur als reines Märchen zu betrachten, als Produkt einer Phantasie, die aus naiver Freude an der Farbe und der Erfindung hier gestaltet. Der erste ernste Teil widerspricht unter dieser Annahme dem zweiten. Er hätte gleichfalls märchenhaft gehalten sein müssen, wenn wir die Märchen-Lösung im zweiten Teil anerkennen sollen. Vielleicht liesse sich also das Gedicht symbolisch nehmen. Und dann ist die einzig mögliche Auslegung wohl die: der Dichter ist traurig und unglücklich, weil er das Ziel seiner irdischen Sehnsucht nicht erreicht; das Kind ist Christus — Novalis hat ihn öfter so personifiziert —, der ihm die Macht giebt, den lockenden Sinnengenuss — die Schlangenkönigin — zu überwinden, und der ihn dadurch unsäglich reich macht. Es wäre dabei vielleicht zu erwähnen, dass auch ein andrer Romantiker, wenn ich nicht irre, ist es Tieck, einmal den Tod, also in übertragner Bedeutung den Sinnengenuss, als Schlange darstellt, der Christus die Krone vom Haupte nimmt. —

Ein letzter Blick mag schliesslich noch auf die Gedichte fallen, die Eduard von Bülow im dritten, 1846 erschienenen Teile von Novalis' Schriften mitteilt. Ludwig Tieck bemerkt im Vorwort dazu: „Ueber die jugendlichen, meist schwachen Gedichte wird der Wohlwollende keine strenge Kritik ausüben. Sie sind wichtig, weil sie Uebungen Scherze, Versuche in früher Jugend dieses Geistes waren."[139])

Man kann ohne weiteres zugeben, dass in der That die Gedichte schwach sind. Aber sie müssen allein schon deshalb einmal untersucht werden, um in den Wirrwarr etwas Ordnung zu bringen. Denn Tieck hat Unrecht, wenn er sie durchweg als „Uebungen" aus früher Jugend hinstellt.

[139]) Schriften III, S. V.

Es lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden. Zunächst die eigentlichen Jugendlieder. Es sind die ersten sechs. Sie zeigen deutlich den Einfluss der Hagedorn'schen Schule, oder besser: der Anakreontik. Novalis beginnt, wie Goethe begann; er lässt sich dann durch Schiller in eine andre Bahn hineinreissen und trifft endlich doch wieder als Lyriker mit Goethe zusammen. Seine Jugendlieder tändeln in der beliebten Manier der Zeit. Sie scheiden sich scharf von Klopstock und den Göttingern. Die Gefühle sind unwahr, die Form konventionell.

Natur und Liebe geben den Stoff. Novalis war nie ein grosser Landschafter. Er sah nur das Allgemeine, nie das Besondre; er suchte die blaue Wunderblume und vergass darüber die Blume zu seinen Füssen; er sah die Erde zu sehr als Stern unter Sternen an, um sich in ihre einzelnen Schönheiten zu vertiefen; er war ein Schüler Fichtes, und wenn er auch den direkt naturfeindlichen Geist seines Lieblingsphilosophen nicht besass, so fehlt doch auch ihm völlig ein inniges Mitleben mit der Natur. Er besah sie stets durch eine Brille.[140]) Man muss sich da nicht täuschen lassen. In seinen Naturschilderungen giebt er nie Details. Er spricht von Bäumen, Tieren, Pflanzen, Steinen als Gruppen; man wird fast niemals finden, dass er den einzelnen Baum, das einzelne Tier, die einzelne Pflanze mit liebevoller Teilnahme hegt oder nur nennt. Deshalb ist meistens kein einziger origineller Strich in seinen Naturgemälden. „Der Himmel war heiter, der Abend schön" — das ist seine Art, den Frieden der Natur zu zeichnen. Gewiss dürftig genug. Und wenn er dem Bergmann in dem Ofterdingen-Liede nachrühmt, dass er inniglich mit der Natur vertraut sei, so will das richtig verstanden sein. Denn da wird die Natur nur gepriesen, weil sie Spuren der Vorzeit offenbart — ja im Grunde der Kampf mit der Natur gefeiert. Die Voss, Stolberg, Claudius standen in einem weit intimeren Verhältnis zu ihr. Man wird also darauf gefasst sein, in den landschaftlichen

---

[140]) Vergl. „Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit" von Alfred Biese. Zweite Ausg. Leipzig 1892. S. 445—447. — Allerdings hat B. den bezeichnendsten Ausspruch Hardenbergs übersehen. Er findet sich Schriften I, 148: . . „Die reiche Landschaft ist mir wie eine innere Fantasie." Vergl. auch III, 186.

Schilderungen der Jugendlieder jeden individuellen Zug zu vermissen. Die Natur wird darin gebraucht wie eine Theaterdekoration, als die konventionelle Szenerie für ein Liebespaar oder den verliebten Dichter. Die abgegriffensten Münzen werden neu in Kurs gesetzt. Mondenschein und Buchenhain, Silberwelle und Murmelquelle, Blumendüfte und Nachtigallen werden in jedes „Gedicht" hineingearbeitet. Das sind die sechs Vorstellungen, mit denen die Durchschnittspoeten ihren Bedarf bestreiten. Die ewigen Wiederholungen stören den jungen Hardenberg ebenso wenig wie die übrigen unselbstständigen Dichter. Ab und zu schleicht sich dann wohl auch der Ton des Wandsbecker Boten ein: Es ist Abend, die Nachtigall singt, man löffelt Milch, guckt den Hundsstern an und ist seelenzufrieden. Natürlich fehlt aber die ursprüngliche Dichterkraft, die der viel zu wenig gewürdigte Claudius bei alledem hat.

Ebenso lyrische Dekoration ist die Liebe. Da harft der Dichter entweder ein „Loblied" auf seine Schöne, dass jede Aue lachet und jeder Hirt Ohr ist — der Hirt verrät gleichfalls die völlige Schablonenarbeit, — oder er bringt dem Liebchen ein „Liedchen" fürs Klavier und bekränzt seine Laute resp. sein Lockenhaar mit Myrthen. Kein einziges Wort, das in die Szene Leben brächte, kein einziger Strich, der das angebetete Mädchen uns näher führte. Es hat blaue schalkhafte Augen, goldnes Haar, Rosenwangen und weisse Händchen. Danach kann man sich allenfalls eine Porzellanpuppe, aber noch keinen Menschen vorstellen. Und hier und da kommt auch die tändelnde Lüsternheit zum Vorschein. Novalis machte eben die Mode mit, sein Innres wusste davon ebenso wenig wie überhaupt von den vielen weiblichen Grazien, die er besang. Selbst die Namen, die er braucht, sind die damals gangbarsten: er dichtet eine Laura, eine Lucie, eine Molly und ein Klärchen an. Und das berühmte Thema, der Dichter möchte eine Fliege, ein Schmetterling, ein Vöglein sein, um die ihm so streng versteckten Reize zu schauen, variirt der junge Hardenberg so, dass er sich in die Rolle von Laurens Eichhörnchen wünscht, welches ungestraft ihre „Rosenwange lecket." Das Gedicht schliesst echt anakreontisch: er würde dann nicht so genügsam sein, und die Geliebte „würde Ledas Loos" erfahren.

Die mythologischen und litterarischen Anspielungen sind noch zahlreich. Philomele ruft leiser Liebe zärtliches Gewimmer, Amor schwirrt herum, Leda wird aus der Versenkung heraufbeschworen, auf der Theorbe wird „die Liebe“ gesungen, das Eichhörnchen macht Sprünge wie Pantalon etc. Kennzeichnend sind weiter die vielen Diminutiva: Quellchen und Aestchen, Bächelchen und Vögelchen, Pärchen und Klärchen, Flügelchen und Tierchen, Liedchen und andre — chens tragen zu dem Eindruck der faden Süsslichkeit bei. Und die Attribute liegen auf derselben Linie. Alles ist sanft, süss, heiter, lieblich, hold, schalkhaft, froh, munter, klein, wonnevoll, seelenschmelzend, zärtlich, scherzend, rosicht. Man sieht: die Beiwörter sind noch grundverschieden von denen des reifen Novalis. Auch die Technik ist nur äusserlich angelernt. Glatte, regelmässige Verse, ohne Vertiefung der Form; das übliche Strophenschema mit gekreuzten Reimen, und die Reime selbst nur angeklebt, nicht organisch hervorwachsend. Das von Dilettanten mit Vorliebe gepflegte Sonett lässt sich Hardenberg auch nicht entgehen, und es ist die Schuld E. von Bülow's, der diese Gedichte sehr lüderlich behandelte, dass man es nicht gleich als solches erkennt. Seine Ueberschrift lautet: „Die Quelle“, und das erste Terzett beginnt mit einer poetischen Phrase, die besser als alle Worte die ganze Richtung charakterisirt:

„Käme Molly doch hierher gegangen,
Wo Natur im Hirtenkleide schwebt.“

Man wird diese Gedichte wohl um 1790 zu setzen haben oder gar vorher. Es werden die Ergüsse des Primaners sein. Der Student geriet gleich zu sehr in den Bann der Jenenser, vor allem Schillers und Reinholds, als dass er da noch in dieser Art produzirt hätte. Aus der kurzen Eislebener Gymnasialzeit werden auch die vier Jugendgedichte stammen, die Hoffmann von Fallersleben aus v. Meusebachs Sammlung mitteilt.[141]) Nicht nur die Gleichartigkeit des Stils macht das gewiss. Das erste Lied spricht auch von „Josephs Tod“ als einem eben eingetretnen Ereigniss. Und Joseph II. starb am 20. Februar 1790. Auch hier Liebeständeleien an eine Jeanette, an ein Louischen mit Feuerblicken, daneben in der drolligen Altklugheit,

---

[141]) S. Bibliogr. a 13.

die Novalis' frühste Briefe an seinen Vater und seinen Bruder Erasmus kennzeichnet, ein Gedicht „An Herr Brachmann“, in dem viel von „ächter Weisheit“, von Talent und Tugend die Rede ist.

Es wird derselbe Brachmann sein,[142]) dem Hardenberg später noch einige Verse zuschreibt — Bülow hat sie an den Schluss der mitgetheilten Gedichte gestellt. Sie gehören in eine zweite, allerdings der ersten nahestehende Gruppe. Diese zweite Gruppe zeigt den Einfluss der Anakreontiker im Schwinden, den der andern Richtung — nennen wir sie der Einfachheit wegen die Klopstock-Schillersche — im Steigen. Ich rechne hierher: An ein fallendes Blatt — Zufriedenheit — Trinklied — An Freund Brachmann und mit dem gleich näher zu bezeichnenden Vorbehalt die Ode „An meine sterbende Schwester“. In diesen Gedichten ist der Stoff mannigfaltiger, das süsslich-lüsterne Element, das Spielen mit der Sinnlichkeit ist verschwunden, die Natur wird ausser Acht gelassen oder wenigstens nicht nur mehr in die konventionellen Bilder: Hain, Quelle, Mondlicht, Nachtigall gefasst. Gedanken treten auf; Unsterblichkeit, Tod, Religion werden berührt, eine blasse Reflexionspoesie entsteht.

Das „Trinklied“ fällt noch am meisten zurück in die Art der Anakreontiker. Und doch ist das Gefühl schon echter, klingt es erlebter. Es hat Stellen, die eine wenn auch noch ganz unentwickelte Begabung voraussetzen, was sich von den Liedern der ersten Gruppe nicht sagen lässt. „Die heitre Laune“ preist es, den frohen, sorgenfreien Zecher. Es fehlt auch hier noch die Eigenart. Wenn man die Schlussstrophe citirt:

„O, hör ich einst an meiner Thür
Die letzte Stunde klopfen,
So trink ich dankbar noch aus Dir
Der Flasche letzten Tropfen —“

so braucht man die Muster nicht erst aufzuzählen. Der Gedanke gehört zu dem eisernen Bestand aller harmlosen Studentenlieder. Aber in der vierten Strophe sind zwei Zeilen, die der Durchschnittsdilettant nicht schreibt, die zu kühn für ihn sind. Man wird nicht fehlgehn, wenn man

---

142) Der Name kommt ausserdem nur noch Schriften III, 63 vor.

annimmt, dass das Trinklied im ersten oder zweiten Studienjahr entstanden ist.

„An ein fallendes Blatt“ weist gleichfalls Merkmale auf, die es von den Liedern der ersten Gruppe trennen. Für die Buchenhaine und die Erlen tritt der Baum Klopstocks und der Göttinger ein: die Eiche. Winter und Sturm, Schnee und Eis statt der Blumenauen, der scherzenden Lüfte und der Hirten. Die Mahnung an die Vergänglichkeit wird zu platt-deutlich aus der Naturszenerie entwickelt. Und schon ein Hauch Hardenberg'schen Geistes: das Thema wird nach der heiteren Seite gewendet und „Blumen der Unsterblichkeit“ werden an Stelle der verblühten irdischen Blumen verheissen. Die Diminutiva fehlen gänzlich, die Ausdrucksweise ist ungelenk — ein Beweis, dass Novalis hier einen neuen Weg versuchte.

Ein ähnliches Tasten und schlimmeres Scheitern auch in dem Gedichte „Zufriedenheit“. Hardenberg giebt schon eigne Gedanken und Empfindungen, aber er hat noch keine eigne Form dafür gefunden. Schiller muss sie ihm leihen. Man hört Schiller förmlich, wenn es da in der ersten Strophe heisst:

„O! Mensch! Natur und Tugend geben
Noch viele Freuden, suche sie!“

Gewiss ist in dieser Ausdrucksweise noch alles abstrakt, und der Dichter bleibt jämmerlich in der grauen Sandwüste der Reflexion und des moralisirenden Salbadertums stecken — aber hier ist der Inhalt wichtiger als die Form. Denn das Gedicht fesselt nicht durch irgendwelchen Kunstwert, es hat keinen, sondern einzig und allein als Entwicklungsdokument. Und da ist es von Belang, dass Novalis hier schon auf die Bibel hinweist als Buch der Bücher, als Denkmal der „göttlichsten Religion“. Wenn alles versagt, Natur, Freundschaft, Philosophie, dann schlag die Bibel auf, und „aus ihr träuft Dir die Fülle Segen ins Herz und innre Seligkeit.“

Das bereits erwähnte Gelegenheitsgedicht „An Freund Brachmann“ giebt in einigen Zeilen einen Anhalt, wann es zu setzen sei. Es versichert „im Glanz der Frühlingssonne“, wo geheimnisvoll und dunkel nur unser Herz Orakel spricht, dass dieser Brachmann noch einst im hohen Alter in dem

Dichter seinen Freund beweinen würde. Vier Zeilen daraus sind wichtig:

„Jetzt, wo sich unsre trübe Laune
Sieh, mit dem sauren Gang verstreut,
Von dem der Ruf der Kriegsposaune
Selbst Helden Coburg nicht befreit . ."

Hier wird man einsetzen müssen, um das Entstehungsjahr festzustellen. Unter dem „Helden Coburg" wird meiner Ansicht nach nur Prinz Josias von Coburg gemeint sein können, der Sieger über Dumouriez, der in den französischen Revolutionskriegen eine so grosse Rolle spielte. Am 18. und 22. März 1793 schlug er bei Neerwinden und Löwen die Franzosen. Darauf wird Novalis anspielen, und da er ausdrücklich vom „Glanz der Frühlingssonne" spricht, so wird das Gedicht im Frühjahr 1793 entstanden sein. Das allein weist es schon in die zweite Gruppe.

Endlich die Ode „An meine sterbende Schwester." Sie zeigt am eklatantesten die Wendung zu Klopstock und den Göttingern. Aber — es wird sich die grosse Frage ergeben, ob sie echt ist, d. h. wirklich von Novalis herrührt. Dagegen spricht vor allem, dass Hardenberg keine Schwester durch den Tod verlor. Nun könnte man vielleicht annehmen, wir hätten hier eine Art „Uebungsgedicht", nach einem Vorbild gearbeitet. Ich glaube dieses Vorbild auch entdeckt zu haben. Trotzdem bleibt es fraglich, ob wir die Ode unserm Dichter anrechnen dürfen, oder ob sie nur aus einem leicht erklärlichen Versehen in die Papiere des Nachlasses hineingeraten ist. Denn zwei Brüder Friedrichs übten sich auch in praktischen Versuchen, vor allem Karl von Hardenberg, der unter dem Namen Rostorf schrieb. Wir besitzen geistliche Lieder, Marienlieder etc. von ihm.[143]) Da nun bald nach Novalis Tode in der That auch seine Schwester Sidonie starb, so liegt es nahe, das Gedicht nicht Friedrich, sondern Karl von Hardenberg zuzuschreiben. Allerdings sind einige Lieblingsworte von Novalis darin, vor allem, dass er „höhere Lieder" singen will am Grabe, aber das

---

[143]) Einige davon jetzt bequem zugänglich in Kürschners D. Nat.-Litt. Band 135, III Abt: „Lyriker und Epiker der klass. Periode. Herausgeg. von Dr. Max Mendheim. S. 192—194. — Allerdings sind grade diese Bände nicht sehr empfehlenswert. So heisst Rostorf nicht „Karl Gottlob Andreas", sondern K. G. Albrecht; so lässt Mendheim den „jüngsten" Bruder Georg Anton 1773 geboren sein, und den älteren 1776!! Georg Anton ist 1781 geboren. Zu verb. nach Nachlese S. 10.

könnte der schwach begabte Karl von seinem Bruder eben übernommen haben. Für ein „Uebungsgedicht“ ist das Ganze scheinbar zu herzlich; an der Echtheit der Empfindung wird sich kaum zweifeln lassen.

Die Wirkung der Hainbündler zeigt sich in der Odenform. Sie zeigt sich ferner in einzelnen Anschauungen so deutlich, wie man es nur wünschen kann. Vor allem in der vierten Strophe:

> Schaue, Selige, dann, bist Du von Gott verklärt,
> Freudenreiches Blicks auf die Gefilde her,
> Wo im Haine des Abends
> Die Erinnerung mich umschwebt.

Und weiter:

> Lisple leiser um mich, wenn ich bei Mondenschein
> Schau zur schimmernden Flur — — —

Das ist ganz die Ausdrucksweise, die Hölty braucht, wenn er von seinem Miller getrennt ist und im Haine beim Mondenlicht wandelt.

Das Vorbild für das Gedicht mag eine Ode des Grafen Christian Stolberg abgegeben haben, die in dem schon so oft citirten Musenalmanach für 1776 ihre Stelle gefunden hatte.[144]) Sie trägt die Ueberschrift: „An meine sterbende Schwester Sophie Magdalena“; sie zeigt, wie ein einziger Blick lehrt, auch genau die gleiche Form wie das Hardenberg'sche Gedicht. Beiden liegt die sogenannte zweite asklepiadeische Strophe *(asclepiadeo-pherecratico-glyconica)* zu Grunde, wie sie von Klopstock, Hölderlin und den Göttingern häufig gebraucht wurde. Stolberg beginnt mit dem gleichen Bilde wie Hardenberg:

> Rosenknospe! So schön blühete keine noch
> Von den Töchtern des Mai's —
> — — — — — — — — — — —
> Und Du welktest schon hin, ehe die Sonne noch
> Mittagsgluten verstreut?

Hardenberg:

> Deinen Wangen entflohn Rosen des Jugend-Mai's,
> Und es welkte Dein Lenz — —

144) Musen-Almanach für 1776, S. 35.

Und Stolberg singt weiter:

„. . . Wehen Palmen des Sieges
Dann entgegen der Dulderin.

Wie so heiter, o Schwester?
Zeigt ein Engel den Kranz dir schon?"

Hardenberg dagegen, nachdem auch er den heitren Mut der Schwester gepriesen:

Schon winkt Dir aus der Fern seliger Ewigkeit
Der unsterbliche Kranz, harret der Siegerin . . . .

Man wird hier allerdings zugestehn müssen, dass beide Anschauungen nichts weniger als originell sind. Das Dahinsterben eines jungen Mädchens an das Symbol der im Frühling schon welkenden Rose zu knüpfen, ist so naheliegend, dass es ein reifer Dichter gern vermeidet. Und man braucht nur vielleicht Hölty aufzuschlagen, um grade in Oden und Elegien die häufige Wiederholung auch des zweiten eben citirten Bildes zu finden: dass „Engel den Kranz" bringen und Siegespalmen von droben winken.[145]) Aber trotzdem: ist das Gedicht von Novalis, so scheint mir der Einfluss der Christian Stolberg'schen Ode festzustehn. Der Stoff beweist es (wie wäre der Dichter grade auf eine sterbende Schwester verfallen?), und die bis ins Kleinste gleiche Form, die Wiederkehr gleicher Metaphern verstärken den Beweis. Selbst die Zahl der Strophen ist hier wie dort dieselbe. Und diese starke Anlehnung kann bei dem jungen Novalis nicht Wunder nehmen, wenn es noch der Grundzug im Charakter des reiferen Novalis war, sich leicht einem Eindruck hinzugeben und sich alles zu assimiliren. Ist das Gedicht jedoch von Rostorf, von Karl von Hardenberg, so würde das ja an den Versen selbst und an ihrer frappanten Aehnlichkeit mit dem Stolbergischen Gedicht nichts ändern. Aber es würde dagegen geltend zu machen sein, dass es viel wahrscheinlicher ist, ein zwischen 1790 und 1793 entstandenes Poem knüpfe an eins des Grafen Christian Stolberg an, als ein nach 1802 entstandenes. Denn in den zehn Jahren hatte sich viel geändert. Die Göttinger waren längst durch die romantische Dichtergruppe zurückgedrängt, und Karl von Hardenberg, durch seinen Bruder so eng mit den Tieck

145) S. d. Anmerk.

und Schlegel verbunden, hätte sich ein näheres Muster gewählt, als grade den Grafen Christian, der ja sowieso, selbst in seinen besten Zeiten, immer im Hintergrunde gestanden hatte.

Eine dritte Gruppe würde dann diejenigen poetischen Erzeugnisse umfassen, die als Gelegenheitsgedichte zu Familienfesten entstanden sind und die meistens Beziehungen auf Sofie oder Julie enthalten. So kennzeichnen sie sich schon selbst als Produkte einer späteren Zeit. Und doch sind sie weniger interessant für uns, da sie weniger *documents humains* sind. Das ergiebt sich ja schon aus dem Zweck, dem sie dienen sollten. Der Dichter marschirte mit gebundner Marschroute. Es sollten Scherze sein, und Novalis scherzte. Es giebt Anspielungen hier und da, die man nur in der Familie verstand, in der sie beim Punsch oder sonstwie vorgetragen wurden. Dass den meisten dieser Verse jeder poetische Wert fehlt, ist überflüssig zu sagen. Novalis wusste sich leicht zu accommodiren. Und so kann man behaupten, die meisten dieser Gedichte lassen weniger einen psychologischen Schluss auf Novalis zu als auf den Kreis und das geistige Niveau des Kreises, dessen fröhliche Feiern sie verschönten. Die Gedichte, die hier in Betracht kommen, sind: „An M. und S. — Lied beim Punsch — Letzte Liebe — An Julien — An Dorothee — Distichen — An die Fundgrube Auguste — Zur Weinlese.“ Ich habe diese Poeme nicht in der Reihenfolge, wie sie Eduard von Bülow giebt, aufgeführt, sondern versucht, sie chronologisch zu ordnen. Sie sind alle zwischen 1795 und 1799 resp. 1800 entstanden, also durchaus nicht mehr Versuche früher Jugend. Die ersten drei in der oben gegebnen Anordnung beziehen sich auf das Verhältnis zu Sofie resp. zu dem Roggenthin'schen Hause. Die drei „An M. und S.“ überschriebenen Distichen gehen auf Sofie und ihre verheiratete Schwester Frau von Mandelsloh. Sie variiren den Gedanken, dass Rätsel und Lösung, Knospe und Blüte, Jungfrau und Mutter in ihnen beiden sich darbiete und jede einzeln für sich wieder Rätsel und Lösung sei. Graziös gesagte Komplimente, die für Hardenbergs gesellschaftliche Talente sprechen.

Zum ersten Mal tritt uns dann der Novalis, der unserer Litteraturgeschichte angehört, im „Lied beim Punsch“ ent-

gegen. Nicht als ob das Gedicht an seine besten und reinsten hinanreichte. Aber es hat Zeilen, die ihrer Form und ihrem Geiste nach in den Geistlichen Liedern oder den Hymnen auftauchen könnten, ohne die Stileinheit zu verletzen. Gleich die Art, alles in eine höhere Tonlage zu transponiren, oder spezieller: von der Punschterrine auf den Genius der Menschheit zu kommen — das ist echter Novalis.

„Hoch klopft des Jünglings Busen,
Gerührt wird jedes Herz,
Und jedes drückt voll Liebe
Geschwister nur ans Herz.“

In einem seiner Jesuslieder könnten diese Verse auch stehn. Und ebenso bewegen sich die Schlussstrophen in den Gedanken- und Empfindungskreisen, die ihre schönste Ausprägung in den Geistlichen Liedern fanden. Die Bezüge auf das Roggenthin'sche Familienleben könnten also fehlen, und man würde trotzdem das Gedicht bis Anfang 1796 hinaufrücken. Diese intimen Anspielungen sind nur zum Teil verständlich. Unsre Danscour (nicht „unser“), die „als Sansjupon“ in den Klub gehn soll, ist die französische Hauslehrerin, die viel mit den heimatlichen „Sansculottes“ geneckt ward; die Minchen, Liti, Hannchen, Söffchen sind wohl die Töchter des Hauses, die abwechselnd die Wirtschaft führen („Liti beweise baldigst ihr Haushaltungsgenie“); wer der „Bruder am Rheine“ ist, kann ich mir nicht erklären. Oder sollte es Erasmus Hardenberg sein, der Lieblingsbruder des Dichters, der so früh starb und uns in seinen Briefen fast noch näher rückt als Friedrich selber?

Das poetisch tiefste aller von Bülow mitgeteilten Gedichte heisst „Letzte Liebe.“ Es ist die heitre Ruhe eines Menschen darin, der mit der Welt abgeschlossen hat und sterben will, aber noch einmal dankbar zurückblickt. Die Entstehungszeit lässt sich auch hier ziemlich genau bestimmen. Die Verse werden Ende 1797 oder Anfang 1798 notirt sein. Sie singen den Preis der Liebe, die den Dichter freundlich durchs Leben geführt hat, durch die er die „Welt erst erfuhr.“ Eine Briefstelle an Friedrich Schlegel spricht das etwas anders aus: er hätte „nur ein halb Jahr gelebt,“ d. h. seit der Verlobung mit Sofie.

„Sie allein hat mich an das Leben . . gefesselt,“ schreibt er[146]) am 22. März 1797. Was einst ein Spiel der Jugend war — durch Erasmus' Brief wissen wir ja, dass der Student Hardenberg sich häufig verliebte,[147]) — ist ein ernstes Geschäft geworden, und der Tag vollzog die Erziehung, „der mein Schicksal mir zur Geliebten gab und auf ewig frei mich gemacht.“ Das bezieht sich natürlich auf Sofiens Tod. Hardenberg wollte ihr bekanntlich nachsterben. Diese Idee hatte er noch 1798. Er deutet sie hier an in den Worten:

„Wenn manch' zärtliches Herz dem Frühgeschiedenen nachweint
Und dem erfahrenen Mann Hoffnungen welken mit mir . . .“

Auch der Anfang lässt sich für die Datirung fruchtbar machen. Der Dichter redet da von einem „freundlichen Blick der treuen Begleiterin Liebe,“ der noch am Ende seiner Wallfahrt auf ihn fällt. Damit kann nur auf Julie von Charpentier gedeutet sein. Das Aufkeimen dieser zweiten Liebe ist geschildert, die nach seiner Meinung nur wie ein Abendrot, nach Sonnenuntergang, über seinen letzten Stunden stehn sollte.

Novalis hat nie wieder ein grösseres Gedicht in ähnlicher Form — Hexameter mit Pentametern wechselnd — geschrieben. Nahegelegt wurden sie ihm durch Goethes Hermann und Dorothea. Im Oktober 1797 erschien dieses Epos, es fand eine Aufnahme und eine Verbreitung, wie seit dem Werther keine Goethe'sche Dichtung mehr. Hardenberg war begeistert davon.[148]) Ein paar Wochen nach Erscheinen hatte er das Buch schon gelesen, also grade in der Zeit, auf die unser Gedicht hinweist. Und so kamen unter dem starken Eindruck auch ihm Hexameter in die Feder.

Die übrigen Lieder der Gruppe fallen in die Jahre 1798 und 99. Zwei davon beschäftigen sich mit Julie. Das eine dankt für ein „reizendes Bild“ von ihr; es ist unverhältnismässig breit und erinnert teilweise stark, nicht nur im Rhythmus, an das grosse Sängergedicht im ersten Bande des Ofterdingen; das zweite ist deshalb interessant,

---

146) Nachlese S. 134; Raich S. 30.
147) Nachl. S. 84.
148) Raich S. 49.

weil hier wieder die innige Jesusliebe hervorbricht. Nur Jesus hat er es zu danken, dass sie die seine, er der ihre ist; wenn sie beide „Ihn nur haben," dann stört nichts ihr Bündnis, sein Himmelreich beginnt schon hier, und

„Wir werden, wenn wir hier verschwinden,
In seinem Arm uns wiederfinden."

Endlich noch zwei Lieder an die Mutter. Bisher ward nur das eine dafür erkannt: „auf die Fundgrube Auguste, zum 49. Geburtstag." Ein Bergmannsspruch, kurz und bündig, mit Fachausdrücken, die zuerst befremden. Zum fünfzigsten Geburtstag der Mutter schrieb er dann das längere Gedicht „Zur Weinlese," das manchem schon Kopfzerbrechen gemacht haben mag. Denn es ist besonders am Schlusse so merkwürdig gehalten, dass man darauf geführt wird, hier Symbole zu vermuten. Das Gedicht trägt das Datum: 5. October 1799. Am 5. October 1749 wurde Auguste Bernhardine von Bölzig, die spätere Frau von Hardenberg und Mutter von Novalis, in Leipzig geboren.[149]) Das Gedicht ist also ein Geburtstagsgedicht. Es wäre immerhin möglich, dass grade da auch eine kleine Weinlese stattfand. Und wie die Mutter 1798 als „Fundgrube" gefeiert wurde, so hier, ein Jahr später, humoristisch als Weinstock.

„Um seine Süssigkeit zu spüren,
Sucht eine Traube euch heraus.
Ich lobe mir die braven Wenden,
Sie langen zu und sind nicht faul.

— — — — — — — —

Was gut schmeckt, weiss der Wende wohl.
Er steht voll Eifer da und kaut,
Doch sieht man ihn so schämig lachen,
Als kaut' er still an einer Braut.

Wer weiss, ob er nicht aus dem Kerne
Ein neues Mutterstöckchen zieht,
Das viele Jahre in der Ferne
Zum Ruhm des alten Stockes blüht."

Ich beziehe diese Stellen auf die kurz vorher erfolgte Verlobung von Novalis' Lieblingsschwester Caroline mit

---

[149]) S Nachlese S. 9.

F. von Rechenberg.[150]) Dann wäre also Frau von Hardenberg der Mutterstock, der viele Trauben, nämlich Kinder hat, „Beeren von gar mancherlei Natur", und der brave Wende, der sichs gut schmecken lässt, „als kaut' er still an einer Braut", wäre Herr von Rechenberg. Ob die Familie wendisch ist, liess sich nicht ermitteln. Jedenfalls scheint es wahrscheinlich, dass der Bräutigam in wendischer Gegend begütert war. Und so erklären sich auch die vier zuletzt citirten Zeilen. Zum Ruhm des alten Stockes wird Caroline bald in der Ferne als neues Mutterstöckchen blühn.

Der alte Stock aber:

„Er hat noch manche reife Traube
Von andrer Art und ihm zur Last,
Es bitten Geier oder Taube
Vielleicht sich bald bei ihm zu Gast."

Auch dieses letzte Bild wird jetzt erst klar. Sonst begreift man nicht, wie Geier und Taube zum Weinstock kommen. Ohne symbolische Fassung: Vielleicht begehrt bald ein andrer junger Mann (der Geier) auch eine Taube andrer Art, d. h. eine der übrigen Töchter, oder es findet sich eine „Taube" ein für einen der Söhne, wobei Novalis vielleicht auf Julie anspielte. Er sagt auch direkt: „Ich wär's zufrieden, wenn ein Weibchen, ob ich gut schmecke, sacht probirt." Nachdem er dann dem alten Stocke ein langes Leben prophezeiht hat, schliesst er deutlich:

„Lasst unsern alten Weinstock leben!
Und seinen lieben Winzer da!
Und einen Kuss soll man ihm geben
Als Kandidat zur Grossmama."

Ich brauche nicht erst zu sagen, dass mit dem Winzer Hardenberg der Vater gemeint ist. Also selbst in solchen Gelegenheitsgedichten fröhnt Novalis seiner Leidenschaft für die bis ins kleinste durchgeführte Allegorie. Dass derartige unpoetische Konstruktionen aesthetisches Vergnügen bereiteten, kann man nicht behaupten.

Ich möchte schliesslich noch eine vierte Gruppe scheiden. Allerdings würde sie nur aus zwei Gedichten bestehn. Aber aus zwei ganz merkwürdigen, offenbar

150) Nachlese. S. 233.

unvollendeten Gedichten. Das eine trägt direkt den Titel „Das Gedicht", als „Fragment" ist das andere bezeichnet. Ich stelle diese beiden in eine neue Gruppe, weil sie, wie mir scheinen will, bestimmt waren, in die Fortsetzung des „Ofterdingen" zu treten. „Das Gedicht" ist so wie es dasteht unverständlich, nicht etwa nur dunkel in der Novalis'schen Art. Gleich am Anfang hört man Sätze, die herausgerissen sind aus einem Zusammenhang, den wir nicht kennen, die voraussetzen, was wir nicht wissen. Das Heiligste der Welt liegt „unter hohen festen Bogen nur vom Lampenlicht erhellt"; ein verlornes Blatt kündet bessere Tage an; die Blumenfürstin naht und schwindet. Dazwischen die Schilderung wunderbarer Gelage, und alles ohne jeden Zusammenhang. Den sollte der Ofterdingen eben erst geben. Das Gedicht wäre auch nicht einmal in der vorliegenden Gestalt in den Roman gekommen. Die vier letzten Zeilen machen das gewiss. Die eine davon, wenn das nicht etwa Bülow's Schuld ist, hat sogar rhythmisch noch keine Rundung; die andern sind knappe Andeutungen für den Dichter.

Es ist natürlich unmöglich, nach dem etwas zerfahrenen Plane, den uns Tieck mitgetheilt hat, diesem Gedichte in der Fortsetzung des Ofterdingen eine bestimmte Stelle zu geben. Ich vermute, der „Geist", der nach jedem Kapitel wiederkehren und die „wunderbare Ansicht der Dinge fortsetzen" sollte, würde auch diese Verse in wahrscheinlich noch sehr veränderter Fassung gesprochen haben. Dieser Geist „ist die Poesie selber". Vielleicht erhält dadurch der merkwürdige Titel „Das Gedicht", der unmöglich von Bülow stammen kann, auch eine höhere Bedeutung. Tieck sagt ferner ausdrücklich: „Immer sollte das Buch unter den verschiedensten Begebenheiten denselben Farben-Charakter behalten und an die blaue Blume erinnern." [151]) Der Anfang dieses „Gedichtes" lautet: „Himmlisches Leben im blauen Gewande." Es sollten weiter alle Unterschiede aufgehoben werden, durch welche Zeitalter von einander getrennt erscheinen; alles sollte Wunder und Märchen sein. „Nur von Scherzen aufgehalten wurden unendliche Zeiten verbracht", heisst es dementsprechend hier.

---

151) Schriften I, S. 249.

Das „Fragment“ möchte ich gleichfalls für den Ofterdingen reklamiren. Ja, es wird sogar möglich sein, genauer zu sagen, in welche Szenen es eingefügt werden sollte. Wer Novalis kennt, wird, abgesehn von der Form, über das Gedicht sofort staunen. Er liest da von Cäsar, der bacchischen Jungfrau, dem Hebrus, dem thrazischen Schnee, von Rhodope. Das passt so gar nicht zu Novalis, der nur in seinen allerersten Jugendversuchen die altheidnische Mythologie aufleben liess und Geschichtskenntnisse auskramt. Was war ihm Cäsar? Um so wundersamer deshalb, wie er auf ihn kommt. Und hier kann Tieck Auskunft geben. Er hat aus Aufzeichnungen und mündlichen Mitteilungen alles genannt, was der Roman enthalten sollte. Er resp. Novalis notirt: „Heinrich geht nach Italien. Kriegslieder. Geist der bacchischen Wehmut. Ueber Mythologie. Heinrich geht nach Rom. Die Zeit der römischen Geschichte.“ [152]) Also deshalb Cäsar. Und vielleicht kann man die Verse:

Wohin ziehst Du mich,
— — — — —
Gott des Rausches?
— — — — —
Unerhörte gewaltige,
Keinen sterblichen Lippen entfallene
Dinge will ich sagen —

vielleicht kann man diese Verse in Verbindung setzen mit dem „Geist der bacchischen Wehmut.“

Für ganz ausgeschlossen halte ich es, dass das Fragment von Novalis in dieser Art übernommen worden wäre. Er skizzirte sich eben nur, weil ihm die Lyrik am nächsten lag, ein paar Gedichte, die sich aus dem Plan des Ganzen ergaben. Darunter auch das eben besprochene. Und er skizzirte es, ohne den Anschauungen, Gedanken, Empfindungen zunächst eine gerundete Form zu geben. So notirte er sich flüchtig, was ihm einfiel, in freien Rhythmen. Es war am bequemsten. Dass er die Gedichte mehrfach voraussehuf, ist ja erwiesen. Besitzen wir doch sogar einen Teil des Gedichtes, das den ganzen Roman beendigen sollte.

Eine genauere aesthetisch-kritische Betrachtung dieser im dritten Bande mitgeteilten poetischen Erzeugnisse erübrigt

[152]) Schriften I S. 248, 249.

sich. Man würde den meisten zu viel Ehre damit anthun. Nur darauf möchte ich noch aufmerksam machen, wie die beiden letzten Gruppen sich von den ersten unterscheiden. Man braucht sich, um das zu erkennen, nur die Beiwörter anzusehn, die stets am besten den Charakter eines Hardenberg'schen Gedichtes und die Periode, in die es fällt, erkennen lassen. Die Worte: heiter, süss, sanft, munter, hold etc. geben den Jugendgedichten das Gepräge. Ganz andre Attribute weisen die späteren Gedichte auf, Attribute, die den in den Hymnen an die Nacht verwendeten gleich sind: also „himmlisch, ewig, selig, treulich, heilig, unendlich, unabsehlich, unerhört, überschwänglich u. dergl.

Man muss Eduard von Bülow dankbar sein, dass es seinem unermüdlichen Betreiben gelang, von Tieck endlich die hinterlassenen Papiere Hardenbergs zu erhalten. Man muss ihm dankbar sein, dass er sich auch die redlichste Mühe gab, die in anderen Händen befindlichen schriftlichen Aufzeichnungen zu sammeln. Aber ohne sein Verdienst irgendwie schmälern zu wollen, darf man sich doch nicht verhehlen, dass er das Material recht unkritisch herausgab. Die Gedichte sind bunt durcheinandergeworfen; die sinnstörendsten Druckfehler verdunkeln manche Zeilen; Flüchtigkeitsfehler sind häufig. Und nicht viel besser steht es mit den nicht genug gesichteten Fragmenten, ja selbst die mitgeteilten Briefe fordern hier und da die philologische Kritik heraus. Hier ist also noch ein weites Feld, das beackert werden muss. Nicht ganz so schlimm steht es mit dem „Ofterdingen" und der übrigen in den beiden ersten Bänden mitgeteilten Prosa, obwohl auch da noch viel zu thun übrig bleibt. Erst wenn diese Arbeit geschehn ist, und allerdings ist es zum Teil Kärrner-Arbeit, wird an eine allen wissenschaftlichen Anforderungen genügende kritische Ausgabe der Novalis'schen Schriften zu denken sein. Ihr Fehlen empfindet jeder schmerzlich, der in der philologischen Kritik eine notwendige Vorarbeit, wenn auch nicht die Hauptsache sieht.



Schlusswort.



Ein guter Kenner der deutschen Romantik kennzeichnete Novalis als die „schwierigste“ Gestalt der ganzen Gruppe.[153] Das Urteil wird jeder unterschreiben, der sich genauer mit ihm beschäftigt hat. Nicht in den Dichtungen, sondern in den Fragmenten liegen die Fallstricke für den Biographen, denen jeder Tribut zahlen muss, der nicht mit äusserster Vorsicht liest. Die Fülle des in diesen Fragmenten aufgespeicherten Gedankenmaterials erleichtert die Arbeit nicht, sondern erschwert sie, weil die thatsächlichen oder scheinbaren Widersprüche immer von neuem das Bild zu zerstören drohen, das aus den Dichtungen in klaren Zügen herauswächst. Es gehört eine innige Vertrautheit mit dem Hardenberg'schen Geiste dazu, hier die Einfälle und geistreichen Spielereien abzusondern von den Ideen, dem Credo des Dichters. Mehr als vor jeder andern Persönlichkeit, die der Biograph plastisch herausarbeiten soll, muss er hier die schwere Kunst der Beschränkung verstehn, die Kunst, zur rechten Zeit auch vergessen zu können.

Aus Novalis' Lyrik ergeben sich die reinen und grossen Linien, in denen man ihn zeichnen soll. Er war nur Lyriker. Alles andre vermochten selbst die wunderschönsten Einzelheiten nicht zu retten. Und auch als Lyriker gehört er, als Gesammtpersönlichkeit genommen, nicht zu den Sternen ersten Ranges, nicht zu denen, die machtvoll in die Entwicklung deutscher Dichtung eingriffen, die sich eine ganz neue Form schufen oder die überkommene vollendeten und sich zurechtbogen. Sein Glaubensbekenntniss sagt das deutlich genug: „Goethe wird und muss übertroffen werden, — aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannigfaltigkeit

[153] Oskar Walzel in „Jahresberichte für Neuere Deutsche Litteraturgeschichte“ Dritter Band (Jahr 1892) IV 10, Stuttgart 1894.

und Tiefsinn. Als Künstler eigentlich nicht."[154]) Und so hat er in der That sich nur im Gehalt seiner Poesien von Goethe unterschieden, seine Kunstform aber von ihm entlehnt, wie ja mehr oder minder alle Romantiker. Erst ihr letzter entarteter Spross, Heinrich Heine, fand neue Ausdrucksmittel, schliff die Goethe'sche Sprache zu jener Feinheit und Geschmeidigkeit zu, die notwendig war, wenn sie die der einfachen Grösse Goethes fremden zusammengesetzten, nervösen und modernen Stimmungen wiedergeben wollte.

Novalis gehört zu den Dichtern, die eine Zeit illustriren, nicht aber sie bestimmen. Was ihm seinen selbstständigen Platz in der nachgoethischen Lyrik für alle Zeiten giebt, ist eben das Eine, dass er die gegebene Form mit neuem Geiste erfüllte. Es gelang ihm, Empfindungskreise poetisch auszumünzen, die Goethe fremd waren; es gelang ihm, am reinsten und vollendetsten den christlichen Charakter der Epoche, der er angehörte, zum Ausdruck zu bringen. Das erhebt ihn über alle Mitstrebenden, erhebt ihn auch weit über Tieck. Denn in der Dichtung kommt es nicht darauf an, einen wie weiten Kreis man umschreibt, sondern darauf, dass man in seinem Kreise, und sei er noch so klein, etwas Vollendetes leistet.

Es ist verständlich, dass keine grossen direkten Wirkungen von Novalis ausgingen. Er hatte keine Nachahmer, weil seiner Individualität die scharfen Umrisse fehlten, die starke Einseitigkeit. Er lehnte sich selbst gern an andre an. Und grade sein Bestes und Reinstes ist, wie das jedes echten Dichters, im Grunde unnachahmlich. Denn es ist zeitlos. Die allzu persönlichen Züge verschwinden ganz darin, die Schranken der Persönlichkeit lässt der Dichter hinter sich, man kann sagen: nicht er singt mehr, sondern es singt, nämlich das Volk aus ihm. Wenn der Blick vom speziellen Falle einmal aufschweift, wenn wir uns das Herrlichste deutscher Lyrik, das im Gedächtniss des Volkes haften geblieben ist, vergegenwärtigen, dann werden wir auf eine Reihe von Gedichten treffen, die alle auf der gleichen Linie liegen, die sich ähnlich sind, die alle schliesslich von Einem Dichter her-

---

[154]) Schriften III, 175.

rühren könnten. Wo sind die Jahrhunderte, die Walther und Goethe trennen, wenn man das Haideröslein-Lied etwa mit „*Under der linden*" vergleicht! Das Höchste der Lyrik steht über allem Zufälligen, zu dem im letzten Grunde auch die Individualität gehört. Es ist fast von der Zeit entbunden. Es gleicht sich, da es ein schlichter und herzlicher Ausdruck der Volksseele ist, die sich in ihrem Innersten fast unberührt durch die Jahrhunderte erhält. Ideale müssen sich gleichen, sagt Novalis an einer Stelle. Diese unsterblichen Klänge der Lyrik sind immer Lieder; ob Liebes-, ob Jesuslieder, im Grunde doch idealisirte Volkslieder. Und wir können beobachten, dass sie sich nicht immer an die gewaltigsten Namen der Litteraturgeschichte knüpfen. Es giebt ein tiefsinniges Wort von Friedrich Nietzsche, das da lautet: „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde." Klopstock gehörte nicht zu diesen Göttern, Schiller auch nicht. Ihnen beiden wollte es auch nie gelingen, dieses Höchste der Lyrik zu erreichen. Sie waren zu straff geschlossene Individualitäten, in dieser Einseitigkeit lag ihre Grösse und ihre Schwäche. Sie „unterschieden" sich zu sehr, sie fühlten sich immer zu sehr als „Dichter," sie traten dem Volke gegenüber als Hohepriester des Schönen, traten nicht unter das Volk als gleiche. Sie sangen ins Volk hinein, nicht aus dem Volke heraus. Sie verschwanden niemals hinter dem Werke ihrer Kunst, und deshalb blieb ihnen der höchste Kranz der Lyrik versagt. Man wusste immer, dass Klopstock sprach oder Schiller. Dagegen weiss niemand im Volke, dass das Haideröslein von Goethe, „Wenn ich ihn nur habe" von Hardenberg, die Loreley von Heine ist. Diese Lieder gehören nicht mehr dem Dichter, sondern der Nation. Die Nation hat sie als ihr Eigentum erkannt und gleichsam nur zurückgenommen. Sie begleiten ihr Tagewerk. Klopstock und Schiller sind nur die Dichter für den Feiertag. Sie allein wurden auch gewaltig nachgeahmt, weil sie eine Stilmanier haben. Den genannten Liedern Goethes, Hardenbergs, Heines fehlt sie. Sie lassen sich nicht mehr nachahmen.

Es ist nur der Geist Hardenbergs, der weiter wirken kann und gewirkt hat. Aber wie lässt sich solche innerliche, man darf sagen: nicht mehr litterarische Wirkung

kontrolliren? Gewiss nur dann mit Sicherheit, wenn direkte Zeugnisse vorliegen. Ehe ich versuche, auf mancherlei hinzuweisen, möcht ich an einen Dichter erinnern, der dem nachsinnenden Geiste immer neben Novalis auftaucht: an Hölty. Blasse Jünglingsgestalten, früh bekränzt, aber auch früh im Tode verklärt, fromm und heiter, voll liebenswürdiger Herzlichkeit, von ihren Freunden treu geliebt. Sie haben weniger viele und volle Töne, als einen einzigen und reinen. Sie sind nicht durchaus notwendig für die Entwicklung deutscher Dichtung, aber wir würden sie schmerzlich vermissen. Das achtzigste Stück der „Teutschen Chronik" enthält eine Beilage, in der J. M. Miller über Höltys Charakter spricht. Man darf ganze Abschnitte dieses schönen Aufsatzes übernehmen, da sie gleichzeitig für Novalis gelten können. So wenn Miller etwa sagt: „Hölty hatte gewiss viel Empfindung. Seine Einbildungskraft stellte immer das zusammen, was zunächst ans Herz greift; daher das Dämmernde in seinen Liedern, die Abend- und Nachtscenen, das Mondenlicht, der elegische Ton, das öftere Sehnen nach Tod und Grab; endlich die vielen frommen, aus der Religion gehobenen Empfindungen. Seine Religion war: Glaube, Liebe, Hoffnung. Sie floss aus der Bibel in sein Herz. Er blickte . . . auf seinen Freund und Bruder, den Gekreuzigten, der ihm nicht, wie so manchem Weisen dieser Zeit, Aergernis und Thorheit war. Er hatte ihn zu oft in seinen vielen Leiden, in den schlaflosen, unter Krankheit und Schmerz durchseufzten Nächten als seinen Freund und nähern Gott erfahren. Darum bekannte er ihn auch . . in verschiednen seiner Lieder als seinen Herrn und Gott, war nicht wie die Dichter, aus deren Werken man nicht sehen mag, ob sie christliche, griechische, römische, oder hottentottische Religion bekennen. Deswegen war er nicht bigott, oder Eiferer . . . Seine Seele sah immer ihre bessere Bestimmung, dachte immer sich den Tod mit Freuden und als Uebergang zum nähern Anschaun Gottes . . . Er liebte das Gespenstermässige, wünschte sich Erscheinungen . . . Oft wälzte sich in seiner Seele der Gedanke, ein grosses romantisches Gedicht aus den Zeiten der Kreuzzüge zu machen. Als Dichter hätt' er nicht so vieles und so vielerlei lesen sollen. Oft hafteten ihm fremde Gedanken und Ideen an. Man sah

oft aus seinen Gedichten, was er zuletzt gehört, oder gelesen hatte. Er bestimmte sich zu sehr nach andern, auch nach seinen Freunden, wenn diese eine neue Gattung versuchten. Doch hatte er immer noch so viel Eigenes, dass man seine Gedichte sogleich kannte, wenn auch nicht sein Name dabei stand."

Das gilt für den Vorläufer der Romantik so gut wie für ihren Liebling. Sie waren beide ungefähr 28 Jahr, als sie starben. Und wie die Göttinger ihrem Hölty ein Ehrendenkmal setzen, so die Romantiker ihrem Novalis. Wenn sie von ihm reden, so reden sie leise wie von einem Tiefgeliebten. Herrliche Worte hat ihm Schleiermacher nachgerufen; in Sonetten haben ihn Tieck, Wilhelm und Friedrich Schlegel gepriesen. Goethe nannte seinen Namen mit Achtung. Luise Brachmann, durch seine Bekanntschaft erst zu eignem Schaffen angeregt, verehrte ihn dankbar. Nicht minder die Schwäbische Schule. Von Uhland hörten wir es schon. Justinus Kerner citirt Novalis oft in Briefen, unterlässt ein geplantes Werk, um nicht als sein Nachahmer zu gelten, sendet Schlichtegrolls Nekrolog an Uhland und jammert dabei, dass die „Jungfer Charpentier die Poesie störe" — er lässt sich ferner dementsprechend von Friedrich Schlegel erzählen, dass Novalis im Leben ein ganz andrer Mensch gewesen sei als in seinen Dichtungen, und kommt schliesslich zu Anschauungen über Krankheit, Tod, Verzückung, die durchaus hardenbergisch sind.[155]) Schwab und Mayer lesen Novalis viel. Und noch der letzte Schwabe, Johann Georg Fischer, der Freund Uhland's und Mörike's, hing ihm eine Zeit lang schwärmerisch an und besang ihn in einem später unterdrückten Gedichte. Heinrich von Kleist sollte den Verlag der Novalis'schen Schriften übernehmen, und aus der diesbezüglichen Schriftstelle an seine Schwester geht klar hervor, wie hoch er den Dichter verehrte. Ein Exemplar der „Hymnen an die Nacht" soll, wie Bülow in seiner Kleistbiographie berichtet, neben den Leichen Kleists und Henriette Vogels gefunden worden sein.

---

[155]) Justinus Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden. Herausgegeben von s. Sohne Theob. Kerner. 2 Bände, Stuttgart 1897. Band I, S. 46, 49, 51, 95, 117, 125, 188, 215 u. ö. Vergl. auch Uhland's Tagebuch 1810—1820. Herausgegeben von J. Hartmann, Stuttgart 1898, S. 67.

In Zacharias Werner treten Hardenberg'sche Züge, wenn auch in widerlicher Verzerrung, hervor. E. Th. A. Hoffmann, der Dichter mit der Leichenphantasie, lernte Novalis durch Hitzig kennen, stellte gerade ihn als wirklichen Poeten der Afterkunst Kotzebue's gegenüber und verwertete Hardenberg'sche Motive in mehreren seiner Erzählungen.[156]) Die Schaumschlägerei Heinrich Heines in der „romantischen Schule" ist bekannt. Aus der von Novalis gepriesenen Wollust des Todes macht er die widerliche Wollust von Toten. Auch im Immermann'schen Hause wurden die Werke des früh Geschiedenen viel gelesen. Marianne Immermann, deren herbe und bedeutende Persönlichkeit uns erst das schöne Erinnerungsbuch der Gattin des Dichters Putlitz ganz erschloss, liebte ihn wie keinen andern. Julius Mosen schreibt an Tieck, Novalis habe ihm erst das Buch der Natur aufgeschlagen. Karl von Holtei lässt in seinem besten Romane „Christian Lammfell" einen Pfarrer auf Hardenberg und speciell die „Europa" hinweisen.

Als dann das junge Deutschland — Wolfgang Menzel nennt es „das junge Palästina" — auf den Plan tritt und die Romantik mit allen Waffen des Hohnes und Spottes bekämpft, scheint auch Novalis abgethan zu sein. Aber sein Geist besiegt diese Anfechtung. Wo sind heut die Gutzkow, Laube, Wienbarg, Ruge, Mundt?! Die folgende Generation wird Novalis wieder gerechter. Sie kehrt nicht zu ihm und der Romantik zurück. Aber sie bekämpft ihn nicht und hat eher — das Urteil Theodor Fontanes ist schon angeführt — eine kleine Schwäche für ihn.

Und über Deutschlands Grenzen hinaus greift der Dichter. In England erhebt Thomas Carlyle ihn auf den Schild. Er beschäftigt sich mit ihm in einem Essay. Was mehr heissen will: er kann sich seinem Einfluss nicht entziehen, und in seinen bedeutendsten Büchern findet man Anschauungen und Ideen, die unverkennbar auf den deutschen Romantiker zurückweisen. Dass aber Carlyle jenseits des Kanals nicht allein blieb in dieser Neigung, beweist das erst kürzlich erschienene Boyesen'sche Werk.

Im skandinavischen Norden wird Steffens Novalis' erster Verkündiger. Mit schöner Herzlichkeit hat der

---

[156]) E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Von Georg Ellinger. Hamburg 1894. S 36, 40, 61, 81, 134.

norwegische Naturphilosoph über ihn geschrieben. Baggesen und Ingemann sind besonders in ihren ersten Werken von unserm Dichter abhängig. Etwas beeinflusst von ihm erscheint weiter der liebenswürdige Andersen. Und in ganz merkwürdiger Modernisirung erwachte ein Hauch Hardenberg'schen Geistes in dem feinsten dänischen Neuromantiker, in Jens Peter Jacobsen. Der Prunk der Farben, die Zartheit und der Wohllaut des Stils, die religiöse, wenn auch ganz entgegengesetzt ausgeprägte Grundstimmung — sie finden sich bei dem Deutschen und dem Dänen, wenn man das veränderte Zeitmilieu in Betracht zieht, in merkwürdiger Aehnlichkeit. Beide Dichter starben jung an derselben Krankheit.

In Frankreich schliesslich scheint Novalis, nachdem die französische Neuromantik schon leichte Spuren seiner Einwirkung zeigte, in allermodernster Zeit noch ein spätes Ostern feiern zu wollen. Man wird schon frappirt, wenn man die letzten Bücher des gefeiertsten jungfranzösischen Lyrikers, Paul Verlaine, liest, diese Bücher, die eigentlich so wenig französisch sind, mit den Marienliedern und der tiefen Todessehnsucht. Und neuerdings hat sich Maurice Maeterlink, der über Nacht weltberühmt gewordne französische Belgier, zum Fahnenträger des deutschen Romantikers aufgeschwungen und ein Buch über ihn angekündigt. Es ist allerdings zu fürchten, dass der moderne „Symbolist“ aus Novalis etwas ganz anderes machen wird, als er gewesen ist.

Endlich sei noch erwähnt, dass Novalis auch in die slavische Dichtung hinübergriff. Besonders der böhmische Romantiker Celakowsky, durch ähnliche Schicksale mit ihm verbunden, hat ihn geliebt und unter seiner Anregung poetisch geschaffen.[157])

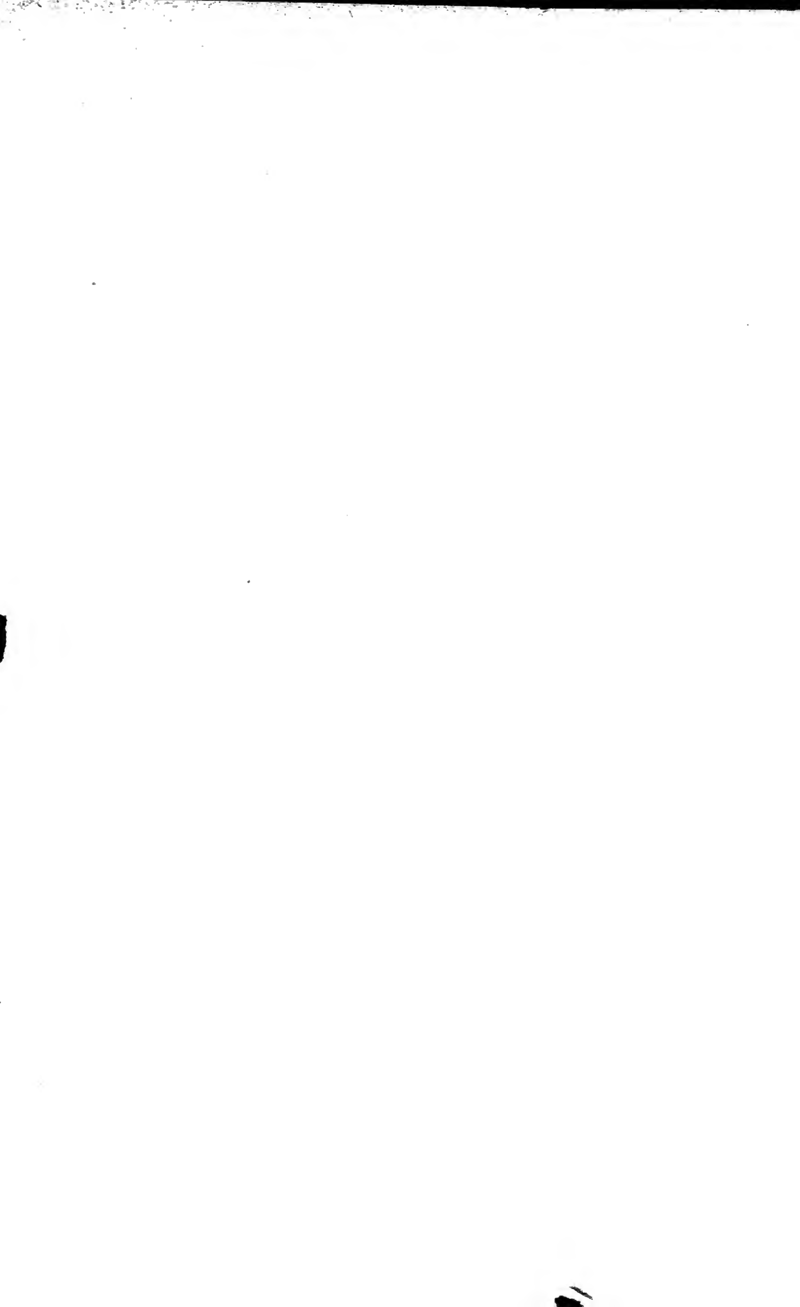
Weit genug sind also Samenkörner seines Geistes geflogen und haben Frucht gebracht. Das ist fast verwunderlich, denn Hardenberg ist kein Dichter für den lauten Markt. Selbst in seinem Vaterlande hat er stets nur eine kleine Gemeinde gehabt und eine stille. Aber sie darf noch auf ein drittes Epitheton Anspruch erheben: sie war auch treu. Zusammenschmelzen wird diese Gemeinde auch in der Gegenwart nicht. Ja, wenn nicht alle Zeichen

---

157) Vergl „Deutsche Einflüsse auf die Anfänge der Böhmischen Romantik“ von Dr. Matthias Murko. Graz 1897. S. 93, 94, 101.

trügen, wird sie eher wachsen, denn dem heutigen jungen Geschlechte steht die Romantik näher als der älteren Generation. Der grosse Sehnsuchtszug, der durch die Zeit geht, der sich hier in reaktionär-nationalen, dort in christlich-kirchlichen Strömungen offenbart, der uns glücklich erlöst hat von dem Bann der allein seligmachenden Naturwissenschaften — er trägt auch die deutsche Romantik, die so lange verachtete, wieder empor. Immer tiefer versenkt man sich in sie, sie ist seit einigen Jahren nicht mehr das Stiefkind der Forschung, das sie einst war, in immer neuen Schriften bekundet sich das erwachte Interesse. Und naturgemäss feiert mit ihr vor allem ihr grösster Poet sein Auferstehn: Novalis. Gewiss darf er uns nicht zum Führer werden. Wir haben andre Wege zu gehn als er. Aber wenn er kein Leiter sein kann, so um so besser ein stiller und freundlicher Begleiter, in dessen heimliche Kreise man sich gern einmal ziehen lässt.

Anmerkungen.



Die nachfolgenden Anmerkungen zu den einzelnen Dichtungen Hardenbergs verfolgen einen doppelten Zweck. Sie sollen zunächst die notwendigen Texterklärungen geben. Schubart und vor allem Woerner haben sich bereits damit befasst. Aber nicht nur dass es noch manches Fragezeichen aufzulösen galt — ihre Arbeit erforderte auch überall noch Ergänzung und Vervollständigung im Detail. Diese Aufgabe habe ich zu lösen versucht und habe nur da eingegriffen, wo ich eine neue Erklärung oder neues Material beizubringen vermochte. Dass dies fast auf allen Punkten geschehn konnte, brachte die nähere Heranziehung Böhmes, Schlegels etc. und die genaue Vergleichung der übrigen Novalis'schen Schriften mit sich.

Zweitens lag mir daran, in diesen Noten auch einen kleinen Beitrag zur Erkenntnis der Novalis'schen Dichtersprache zu geben. Ich habe deshalb auch rein formalistische Parallelstellen, Stil-Analogien angeführt, häufiger wiederkehrende poetische Anschauungen neben einandergestellt und soweit als möglich auch dabei Dichtungen der zeitgenössischen Poeten herangezogen, die Hardenberg kannte. Dass dies letztere nur in engsten Grenzen geschehn konnte, ist klar. Ich meine nun nicht etwa, dass aus solchen Stilähnlichkeiten gleich auf eine Beeinflussung zu schliessen ist. Das wäre banausisch. Aber man wird sich so vielleicht besser klar über die Eigentümlichkeiten und den Umfang des Hardenberg'schen Sprachschatzes. Ob das Resultat dabei der aufgewandten Mühe entspricht, ist eine andere Frage. Vielleicht ist es nur das in der Abhandlung selbst schon Ausgesprochene, dass nämlich der Dichter sprachlich arm ist.

Es ist erklärlich, dass der Löwenanteil dieser Anmerkungen den Hymnen an die Nacht und den Geistlichen Liedern gehört. Texterklärung ist fast nur hier notwendig. Und da sich Novalis sprachlich sehr wiederholt, so ist

auch in dieser Hinsicht für die erste Hälfte mehr zu bemerken, als für die zweite. Die Jugendlieder oder vielmehr die im III. Bande von E. von Bülow mitgeteilten Gedichte werden — ihres geringen poetischen Wertes halber — auch in den Anmerkungen nur gestreift.

Citirt wird nach der fünften Auflage. In den Noten zu den „Hymnen an die Nacht" bezeichnet die römische Ziffer vor der zu erklärenden Stelle die betr. Hymne, die arabische die Zeilenzahl; in allen übrigen Fällen entsprechen diesen Ziffern Band und Seite.

Als Anhang ist eine vergleichende Tabelle der verschiednen Drucke hinzugefügt. Es genügte mir deshalb nicht, nur auf den jeweiligen ersten Druck zurückzugehn, weil Novalis diesen selbst nicht mehr überwachen konnte, und die späteren Auflagen der Schriften in der That manche Verbesserung neben vielen Verschlechterungen zeigen. Weiter bestimmte mich auch ein von Hoffmann von Fallersleben in den „Findlingen" II. Heft 1859 mitgeteilter Brief Friedrich Schlegels vom 8. April 1815, die späteren, wahrscheinlich nach Novalis' Papieren revidirten Auflagen gleichfalls heranzuziehn. Bis auf den ersten Band der zweiten Auflage wurde auch alles verglichen. Es ist selbstverständlich, dass nur wichtigere Abweichungen dabei Berücksichtigung finden konnten, dagegen blosse Abweichungen der Orthographie und Interpungirung unbeachtet blieben.

I. Hymnen an die Nacht.

I. Zeile 2: „Wundererscheinungen." Novalis wendet mannigfache Mittel an, um einen unbestimmten geheimnisvollen Eindruck zu erzielen. Die über die Sinnenwelt hinausgreifenden Epitheta; die Erhebung der Beiwörter in den Comparativ und Superlativ, der Hauptwörter in den Plural; die Inversion etc. Auf derselben Linie liegen die masslos von ihm geliebten Zusammensetzungen mit Wunder—. Er spricht von Wunderstäten, Wunderöhl, Wunderspiel, Wunderheimath, Wunderkind, Wunderschätzen, Wunderstamm, Wunderschrift, Wunderbild, Wunderwahrheit, Wunderstand, Wunderobjekt, Wundergestalt, Wunderbewegung, Wundermärchen etc. Vergl. I 220; II 4, 6, 11, 12, 25, 36, 54, 59, 142, 243; III 298 u. m. Siehe auch Petrich, drei Kapitel vom Romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der Romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck. Leipzig 1878. S. 104 f.

I Z. 3: Das allerfreuliche Licht. Die Zusammensetzungen mit all— verfolgen einen ähnlichen Zweck. Ebenso allzündend, allverwandelnd, allverschwisternd, allbelebend, allaugenblicklich, allfähig, allumfassend, Allgegenwart etc. Vergl.: I 6; II 1, 11, 22, 94, 133; Europa 177, 185, 186 etc.

I Z. 6: Der rastlosen Gestirne Riesenwelt. Aehnlich im Ofterdingen, I 244: Der Gestirne Riesengeister.

I Z. 7, 8, 9: Der funkelnde ewig ruhende Stein, die sinnige saugende Pflanze, das wilde brennende vielgestaltete Tier. Vergl. das im Text, Cap. I, darüber Gesagte. Dem „Stein" schreibt Novalis immer die gleichen Attribute zu: „funkelnd, glänzend, flimmernd" etc. I 75, 81. Das Tier nennt er noch: wunderlich, fremdartig, ungeheuer, seltsam etc. I 6, 116, 121. Er verwischt also mit Bedacht die Linien.

I Z. 10: Der herrliche Fremdling. Natürlich der Mensch. In der Novalis vorliegenden Uebersetzung von Young's Nachtgedanken (Hannover 1760) heisst der Mensch auch der Fremde VI. Gesang S. 381. Mit dem „Fremden" beginnt der Ofterdingen I 5. Der Mensch ist nur gesandt, um die Welt zu bewohnen. II 7.

I Z. 10: Sinnvolle Augen. Novalis giebt gern allem und jedem derartige Attribute: die sinnige Pflanze, die tiesinnige Zeit, die sinnvolle Natur u. s. f. I 21, 32, 37, 75, 90 etc. etc.

I Z. 12: Das Licht . . ein König der irdischen Natur. Ebenso das Gold als König personifizirt I 96.

I Z. 14, 15: Hängt sein himmlisches Bild jedem irdischen Wesen um. Aehnlich I 151: Dieses köstliche Element, das auf alle Gegenstände sich mit feiner Abgemessenheit verteilt. Vergl. ferner I 113.

I Z. 16: Seine (des Lichtes) Gegenwart allein offenbart die Wunderherrlichkeit der Reiche der Welt. Vergl. I 21: . . „dass erst eine geschickte Verteilung von Licht, Farbe und Schatten die verborgne Herrlichkeit der sichtbaren Welt offenbart."

I Z. 18, 19: Abwärts und fernab. Lieblingsausdrücke Hardenbergs und der Romantik überhaupt. S. I 5, 73, 105, 137, 141, 181; II 5 etc. Vergl. Petrich S. 126.

I Z. 23: Fernen der Erinnerung. Novalis erhebt unbestimmte Worte noch in den Plural und erweicht den Begriff dadurch noch mehr. Vergl. z. B.: I 6, 87, 89, 114, 118, 152, 211, 216; II 4, 11, 99 etc. etc. Petrich S. 123.

I Z. 26: Wie Abendnebel. Der Vergleich erinnert an die Ossianstelle im Werther: „Fingal kommt wie eine feuchte Nebelsäule."

I Z. 32: Verschluckt der Wehmut weiche Luft. Woerner fügt diesen Worten S. 12 eine Erklärung hinzu, die zum Teil gesucht, vor allem aber überflüssig ist. Der Wehmut „Luft" heisst es einfach, weil einige Zeilen vorher die Wehmut „in den Saiten der Brust weht." Und verschlucken braucht Novalis öfters, auch in der Verbindung mit Luft. Siehe I 216, II 96, 158, 169 etc. „Das Rührende ist ein Einschluckungsprozess" II 163.

I Z. 34: „Mantel" der Nacht. Aehnlich: Schleier der Nacht II 11. Friedr. Leop. Stolberg das gleiche Bild im „Freiheitsgesang". (Gedichte 1779 S. 107 ff.) Friedrich Schlegel spricht in der Lucinde vom Mantel des Himmels. Auch von den „Schlummerflügeln" der Nacht redet Novalis III 83.

I Z. 37: Die Flügel des Gemüts. Vergl. Ofterdingen I 127: „Die Dichter sind . . freie Gäste, deren Gegenwart in allen

unwillkürlich die Flügel ausbreitet." Ferner I 134: „Der Wein schüttelte seine goldnen Flügel."

I Z. 48: „Die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet." Ebenso spricht Novalis von einem „inneren" Auge I 214; einem höheren Auge I 21; von „noch uneröffneten Augen in uns" III 171. Bei J. Böhme eine ständig wiederkehrende Anschauung. In dem von Novalis gelesenen Hauptwerke des deutschen Mystikers „Morgenröte im Aufgang, das ist: die Wurtzel oder Mutter der Philosophiae, Astrologiae und Theologiae" (Amsterdam 1682) heisst es Cap. III 36: „thut die Augen des Gemüthes" auf; III 37 wiederholt das; Cap. XVIII 81: „Allhier thue die Augen Deines Fleisches ein wenig zu . . und thue die Augen Deines Geistes aufl." Ebenso Cap. XIX 81, XXIII 8 u. ö. Friedrich Schlegel in der Lucinde: „Er sah so klar und bestimmt, wie ein geistiges, nach Innen gerichtetes Auge." Und gleich am Anfang spricht er von dem Auge seines Geistes.

I Z. 52: Einen höheren Raum. Vergl. Hymne V: „in des Gemüths höheren Raum". Da ein direkteres Wort für die Erhebung eines Begriffs ins Uebersinnliche kaum zur Verfügung steht, ist es nicht verwunderlich, dass dieses Adjektiv in der Steigerungsform eins der von Novalis am meisten gebrauchten ist. Nähere Angaben sind überflüssig, da es in fast hundert verschiednen Verbindungen in den Schriften erscheint.

I Z. 59: dass ich luftig mit Dir inniger mich vermische. Die höchste Liebe ist für N. die innigste Vermischung. So singen die Abgeschiednen, denen „die Liebe Leben" ward: „Innig mischen wir des Daseins Fluten brausend Herz mit Herz" I 245.

II Z. 7: „Heiliger Schlaf!" Vergl. Young I Gesang, der mit dem Lob des „süssen Schlafes" beginnt.

II Z. 9: „Nur die Thoren . . wissen von keinem Schlafe als dem Schatten, den Du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst." Hier also wieder die Scheidung in einen gewöhnlichen und einen „höheren" Schlaf. In Hymne III nennt Novalis diesen zum Unterschiede den „Schlummer des Himmels"; II 173 einen „weissagenden, vielbedeutenden Schlummer". Dieselbe höhere Bedeutung legt Friedrich Schlegel dem Schlafe in der „Lucinde" bei, wenn er sagt: . . „Die schlechten Menschen, welche den Schlaf vom Leben subtrahiren wollen. Sie haben wahrscheinlich nie geschlafen, und auch nie gelebt."

II Z. 16: dass aus alten Geschichten Du himmelöffnend entgegentrittst. Vergl. II 190: „In manchen älteren Schriften klopft ein geheimnissvoller Pulsschlag, und bezeichnet die Berührungsstelle mit der unsichtbaren Welt." Ebenso Raich, Novalis' Briefwechsel S. 102. Ferner im „Ofterdingen" I 11: „Die alten Geschichten . . sind jetzt die einzigen Quellen, durch die uns eine Kenntnis von der überirdischen Welt . . zu Teil wird."

II Z. 17: „und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen . ." Vergl. Pfeffel: Der Tod . . ein holder Genius, der den goldnen Schlüssel des Empiräums in seiner Hand hält. Ich citire diese Stelle, weil sie im Musenalmanach für 1776 enthalten ist (S. 150), den Novalis gut kannte.

III Z. 11: Das Band der Geburt, des Lichtes Fessel. Vergl. Young: Das Band, das den Menschen an irdische Seligkeit knüpfet 31. Aehnlich spricht Jacob Böhme von den „Ketten der Finsternis", Morgenröthe Cap. XX 8. Zu den folgenden Stellen vergl. das oben im Text Gesagte.

III Z. 19: In ihren Augen ruhte die Ewigkeit. Ofterdingen I 133: „Aus ihren grossen, ruhigen Augen sprach ewige Jugend."

IV Z. 5: Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe. Vergl. I 12: „So kann man den Traum . . als einen freundlichen Begleiter auf der Wallfahrt zum heiligen Grabe betrachten." S. a. II 45, III 70.

IV Z. 7: „Die krystallene Woge, die . . in des (Grab-) Hügels dunkelm Schoosse quillt." Nach Jacob Böhme, Morgenröthe XII 79, ist „die gantze Natur des Himmels . . wie ein Chrystallen Meer." Novalis selbst spricht II 44 von dem „Krystall der neuen (himmlischen) Welt." Young in der siebenten Nacht von des „Himmels krystallnem Berg." Und Friedrich Leopold Stolberg sagt direkt: „es entströmt dem Grabespfuhl ein hellerer Krystall als jener, welcher die Blume der Wiese tränkte." (Gedichte; in „Die Ruhe" S. 5.)

Diese krystallne Woge ist natürlich (vergl. II 97) ein „höheres Wasser", sie ist das „Urflüssige". Dieses höhere Wasser „zeigt sich als Element der Liebe und der Mischung mit himmlischer Allgewalt auf Erden." Deshalb „mischt" sich auch nach dem Tode das heilige an uns mit entschlummerten Lieben (Hymne 4), eben in dieser krystallnen Woge. „Wie wenige", heisst es in den „Lehrlingen" II 97, „haben sich

noch in die Geheimnisse des Flüssigen vertieft, und manchem ist diese Ahndung des höchsten Genusses und Lebens wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen. Im Durste offenbart sich diese Weltseele, diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfliessen. Die Berauschten fühlen nur zu gut diese überirdische Wonne des Flüssigen . . Selbst der Schlaf ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers." Zwischen Himmel und Wasser ist „eine zarte Befreundung" (II 98); es ist „ein inniges Wohlsein im Wasser, eine Wollust in der Wasserberührung" (III 191). Deshalb „ergiessen" sich auch die Abgeschiednen (I 246) „in Lieb und hoher Wollust in Eine Flut."

IV Z. 10: auf dem Grenzgebirge der Welt. Das „Grenzgebirge" ist das Grab, das Diesseits und Jenseits scheidet. Ebenso Young: Durch ein Gebirge wird der Mensch vom Lande des Friedens geschieden. S. 247.

IV Z. 16: „Die willkommenste aller Stunden" d. h. die Todesstunde. Ebenso nennt sie Hölty die „seeligste der Stunden" in dem Gedichte „Der Tod". Vergl. Hölty, Gedichte 1783, S. 89.

IV Z. 22—32: „Noch weckst Du, muntres Licht" u. s. w. Vergl. I 221: „Gern will ich in tausend Weisen" etc.; ferner Schlegel, Lucinde: „Ich will mich anbauen auf der Erde, ich will für die Zukunft und für die Gegenwart säen und ernten, ich will alle Kräfte brauchen, so lange es Tag ist, und mich dann am Abend in den Armen der Mutter erquicken, die mir ewig Braut sein wird."

IV Z. 29, 30: „Deiner gewaltigen, leuchtenden Uhr sinnvollen Gang." Vergl. II 7: einst zeigt Deine Uhr das Ende der Zeit; II 73: „weil wir voraus den Gang des grossen Uhrwerks wissen." Eine wohl von Schiller übernommene Anschauung, der sie in seinen Jugendgedichten besonders wiederholt. In der „Phantasie an Laura" spricht er „vom Uhrwerk der Naturen"; in der „Melancholie an Laura" von „Planetenuhren"; im Hymnus „An die Freude" von der „grossen Weltenuhr".

IV Z. 38—40: „Hast Du mit Farben und leichtem Umriss sie geziert? Oder war Sie es, die Deinem Schmuck höhere, liebere Bedeutung gab?" Während die I.—V. Auflage der Schriften im ersten Satze „sie" schreiben, druckt das Athenäum (III 193) „Sie". Das ist wichtig, denn die

Auslegung wird ganz verschieden lauten, je nachdem man sich für das eine oder andere entscheidet. Das „sie" würde sich auf die „Sterne" beziehn, „Sie" einen Bezug auf Sofie enthalten. Viele Erklärer der Hymnen entscheiden sich für „Sie". Danach würde der Sinn sein: Nicht das Licht hat Sofie „mit Farben und leichtem Umriss geziert" d. h. ihr Wert verliehen, sondern Sofie hat dem Lichte höhere liebere Bedeutung gegeben. Ich finde darin einen Widerspruch. Halten wir den Zusammenhang fest: Der Dichter will gern das Licht rühmen, aber sein Herz bleibt doch der Nacht getreu. „Kannst Du mir zeigen ein ewig treues Herz?" Dieses „Du" bezieht sich natürlich auf das Licht, es folgt in der Form rhetorischer Fragen die Begründung dafür, dass der Dichter der Nacht treu bleibt und nicht dem Lichte. Die Sonne hat keine freundlichen Augen, die ihn erkennen (wohl aber öffnet die Nacht in ihm „unendliche Augen", vergl. Hymne I); die Sterne fassen nicht seine verlangende Hand, geben ihm nicht den zärtlichen Druck und das kosende Wort wieder. Hast Du (das Licht) Sie mit Farben und leichtem Umriss geziert? Nein. Sondern Sie war es, die Deinem Schmucke d. h. Dir, dem Lichte, höhere Bedeutung gab. Danach hätte Sofie dem Lichte höhere Bedeutung gegeben, — demselben Lichte, das der Dichter so sehr hinter die Nacht zurücksetzt. Grade die Nacht erhielt doch durch Sofie höhere Bedeutung, Sofie wird kurz vorher die Tochter der Nacht genannt. Es wäre also ein Widerspruch, wenn Sofie hier plötzlich dem Lichte eine höhere Bedeutung geben soll. Und ferner taucht Sofie in der ganzen Hymne nicht wieder auf.

Eine viel einfachere Erklärung liegt viel näher, passt viel besser zum Ganzen. Der Dichter wägt in diesen Abschnitten wieder Licht und Nacht gegeneinander ab. Er spricht von den Sternen. „Hast Du (das Licht) mit Farben und leichtem Umriss sie (die Sterne) geziert? Oder war Sie es (die Nacht), die Deinem Schmucke höhere liebere Bedeutung gab?" Das stimmt nicht nur zu der Jacob Böhme'schen Auffassung, dass durch die Finsternis erst das Licht offenbar wird, sondern Novalis selbst sagt es ganz deutlich wenige Zeilen darauf: „Sie (die Nacht) trägt Dich (das Licht) mütterlich, und ihr verdankst Du alle Deine Herrlichkeit." Nur wenn man „sie" liest, wird also der Gedanke

rein und ohne Unterbrechung durchgeführt. Die Nacht ziert das Licht erst mit leichtem Umriss, denn, wie es gleich darauf heisst, wenn sie nicht wäre, „zergingest“ Du im endlosen Raume. Es ist demnach kein Zweifel, dass hier die späteren Drucke dem ersten gegenüber Recht haben.

IV Z. 54: Einst zeigt Deine Uhr (die Sonne) das Ende der Zeit, wenn Du wirst wie unser einer, und voll Sehnsucht und Inbrunst auslöschest und stirbst. Vergl. die Faust-Stelle im Text. Ferner Stolberg, „Hellebek, eine seeländische Gegend“, Gedichte 1779, S. 161: „Die Sonne . . Sterne, sie starb! Einst sterbt ihr wie sie, ihr Söhne des Lichtes! . . Die goldne Saat von Sonnen und Sternen und Monden rauschet entgegen der Sichel des Todes.“

IV Z. 61: Das Kreuz, eine Siegsfahne. Vergl. I 69: Das Kreuz im Siegspaniere; I 96: Wolken wie Siegesfahnen; Chr. Günther, „Das Siegeszeichen des Kreuzes“ (Geistliche Lieder, Deutsche Nationallitt. Band 43, 20); Hölty: Siegesfahne (des Kreuzes), hohes Kreuzpanier, Gedichte 1783 S. 145 f.

IV Z. 77, 78: Ein Schatten bringet den kühlenden Kranz. Der Schatten braucht nicht grade Sofie zu sein. Dass er unpersönlich gedacht ist, beweist auch die Anrede „Geliebter“ in der folgenden Zeile. Hätte Novalis Sofie gemeint, so würde er „Geliebte“ geschrieben haben. Vergl. III 91: „Schon winkt Dir . . der unsterbliche Kranz.“ Woerner zerbricht sich den Kopf, ob das ein Hochzeits- oder Totenkranz ist, entscheidet sich für die letztere Annahme, weil „kühlend“ besser für den Totenkranz passe und fährt dann fort mit den Worten: „Im Alterthum und vielfach (!) noch in unserer Zeit sind Totenkränze Sitte.“ Natürlich ist dieser Kranz nur symbolisch zu verstehn, es ist der Kranz der Ueberwinder, eine ständige dichterische Anschauung. So Hölty: „Engel brachten Dir den Kranz“ (Gedichte 1783, S. 188) und „dem Geiste winden Engel den Palmenkranz der Ueberwinder“ (Deutsche National-Litt. 203, 49). J. H. Voss in dem Gedicht „Freundschaftsbund“ (Gedichte 1795 II 134): „Einst bringt, wer früher starb, im Glanz dem Brudergeist den Palmenkranz.“ Kühlend ist dieser Kranz. So singen die Toten I 246: „Heil’ger Wehmut süsse Schauer . . . kühlen unsere Glut.“

IV Z. 85: „Zu Balsam und Aether verwandelt mein Blut.“ Diese Verwandlung geschieht in „des Todes ver-

jüngender Flut.“ Aehnlich träuft (II 2) aus der Hand der Nacht, die ja später mit dem Tode gleichgesetzt wird, „köstlicher Balsam“. Und die Abgeschiednen singen im Chor (I 245): „Alles, was wir nur berühren, wird zu heissen Balsamfrüchten.“ Vergl. ferner I 72: „Der Himmel . . mit heissen Balsamwellen“; I 217: „Der Balsamsaft des jungen Lebens.“ Schiller nennt den „Balsamwest“ als Attribut des „Elysiums“ in dem so betitelten Gedichte.

V Z. 15: „Flüsse, Bäume, Blumen und Tiere hatten menschlichen Sinn.“ Vergl. I 6: „Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten.“ Ferner I 32: „In alten Zeiten muss die ganze Natur lebendiger und sinnvoller gewesen sein, als heut zu Tage. Wirkungen, die jetzt kaum noch die Tiere zu bemerken scheinen, und die Menschen eigentlich allein noch empfinden und geniessen, bewegten damals leblose Körper.“ Aehnlich I 145: „Blumen und Bäume redeten ihn an“; II 75: „Dann sprach er immerfort mit Tieren und Vögeln“; II 61: „(daher) musste jenen früheren Menschen alles menschlich . . vorkommen“; I 204: „Alles schien beseelt. Alles sprach und sang . . die Tiere nahten sich mit freundlichen Grüssen.“ Für das folgende vergl. noch II 65, 67, vor allem Schillers „Götter Griechenlands“.

V Z. 44: „Ein sanfter Jüngling löscht das Licht und ruht.“ Vergl. Lessing: Wie die Alten den Tod gebildet. Schiller in der Melancholie an Laura: „Lösch, o Jüngling mit der Trauermiene, meine Fackel weinend aus“; in der „Resignation“: „Der stille Gott taucht meine Fackel nieder“; in den „Göttern Griechenlands“: „Still und traurig senkt' ein Genius seine Fackel.“

V Z. 52: Die unkindlichen wachsenden Menschen. Vergl. Raichs Wiederabdruck der Europa S. 169: „Die guten Köpfe aller Nationen waren heimlich mündig geworden und lehnten sich im täuschenden Gefühl ihres Berufs um desto dreister gegen verjährten Zwang auf.“ Deshalb „verschwanden die Götter mit ihrem Gefolge“. Das Volk war „zu früh reif und der seligen Unschuld der Jugend trotzig fremd“ geworden.

V Z. 75: In der Armut dichterischer Hütte. Vergl. I 21: Eine liebliche Armut schmückte diese Zeit.

V Z. 95: „Von ferner Küste . . kam ein Sänger.“ Die Erklärung dieses Sängers ist im Text (s. o.) gegeben. Es

ist die einzige, die möglich ist. Denn nicht nur weiss die christliche Legende von keinem solchen Sänger zu berichten — auch eine rein symbolische Auslegung ist nicht angängig. Höchstens könnte man anknüpfen an das Griechentum dieses Sängers. Die griechische, vorher so eingehend geschilderte Lichtreligion ist besiegt vom Christentum, der Sänger, nach der romantischen Auffassung ja die höchste Spitze des Volkes, „ergab sein ganzes Herz dem Wunderkinde", nämlich Christo. Dass dieser Sänger dann nach Indostan zieht, weist vielleicht auf die Zusammenhänge der indischen und christlichen Religion hin. Indostan war für die Romantiker das gelobte Land der Religion. So wären die drei grossen Weltreligionen, die griechische, indische und christliche, durch diesen Sänger in Verbindung gesetzt. Mit allen dreien hat sich Novalis beschäftigt. Wichtig dafür ist die geplante Fortsetzung der „Lehrlinge zu Sais" (III 126), die jene drei Weltreligionen gleichfalls nebeneinanderstellt: „Ankunft der griechischen Götter. Cosmogenien der Alten. — Das Kind und sein Johannes. Neues Testament etc. — Indische Gottheiten." Und in den „Sechs philosophischen Vorträgen" (Zweite Ausgabe 1872) weist Fortlage darauf hin, dass „in den Legenden des Brahmanischen und Buddhistischen Ideenkreises in Indien uns vielfache Spuren der religiös-philosophischen Grundgedanken begegnen, die Novalis hegte." Dieser Versuch einer weiteren Erklärung würde übrigens gut Hand in Hand gehn können mit meiner im Text vertretenen Annahme.

V Z. 125: „Engel sassen bei dem Schlummernden, aus seinen Träumen zart gebildet." Schubart (S. 78) kann sich diese Vorstellung nicht erklären. Bing fragt, ob sie etwa auf Novalis Ansicht von der Schöpferkraft der Imagination beruht (S. 171). Man wird für diese Stelle auf mancherlei aufmerksam machen müssen. Zunächst auf die griechische Auffassung. Christus ist für Novalis der Tod, die Nacht, der himmlische Schlaf. Den Hypnos dachten sich die Alten schlummernd, umgeben von seinen Kindern, den Traumgöttern. So schildert ihn wenigstens Ovid. Näher noch liegt es, Jacob Böhme heranzuziehn. In der „Morgenröthe" Cap. XII 41 heisst es: „Ein jeder Engel ist beschaffen wie die gantze Gottheit, und ist wie ein kleiner Gott, denn da Gott die Engel beschuff, so beschuff er sie auss sich selber." Ebenso Cap. IV 26; VII 14 etc. Und Novalis Schriften I 8:

Heinrich träumt und „neue niegesehene Bilder entstanden, die . . zu sichtbaren Wesen um ihn wurden.“ Dazu noch Schiller in der „Entzückung an Laura“: „Träume werden um mich her zu Wesen“ und Tieck: . . „wie Engel steigen Träume auf der Leiter her und hin“, Musenalm. für 1802, S. 258.

V Z. 158: „Zur Hochzeit ruft der Tod.“ Vergl. II 267: „Eine Verbindung, die auch für den Tod geschlossen ist, ist eine Hochzeit, die uns eine Genossin für die Nacht giebt. Im Tode ist die Liebe am süssesten; für den Lebenden ist der Tod eine Brautnacht, ein Geheimnis süsser Mysterien:
Ist es nicht klug für die Nacht ein geselliges Lager zu suchen?
Darum ist klüglich gesinnt, wer auch Entschlummerte liebt. —“
Aehnlich Hymne I Z. 60.

V Z. 164: Und riefen uns die Sterne. Novalis braucht die schwache Form „rufte“ nur hier. In der Dichtung der Zeit war sie zwar nicht gewöhnlich, aber auch nicht selten. Klopstock wendet sie mehrmals an in seinem Bardiet „Hermanns Schlacht“ (s. Düntzers Ausgabe, Band 40 der Bibliothek der Deutsch. Nationallitt., S. 35, 48); Stolberg in „Kassandra“: „Hektor! rufte die Mutter“ (Hamburger Musenalm. 1797, S. 179); Goethe im Werther (Tagebuchstelle unter dem 16. Junius) u. v. a.

V Z. 165: Die Sterne . . mit Menschenzung und Ton. Vergl. II 16: Wir werden . . lichte Sterne sein.

V Z. 194: Die Sternwelt wird zerfliessen zum goldnen Lebenswein. Vom Wein des Lebens spricht auch Young S. 113. Novalis II 90 spricht von einer nach süsser Auflösung in goldnen Wein lüsternen Seele. — „Im Bad des Lebensweines“ s. Musenalm. für 1802, S. 89.

II. Geistliche Lieder.

II, 20: „Zu Furcht und Aengsten auserlesen.“ Dieser Vers wiederholt sich fast wörtlich im Mädchenlied des Ofterdingen I, 135: „Nur zu Zwang und Noth erlesen.“

I, 23: Graue Zeiten werden jung. Vergl. II, 67: „Alte Zeiten (werden) erneuert“; I, 244: „graue Zeiten.“

II, 25: „Nach deren Schloss . . er greift. Das Schloss der Schätze vergl. I, 94: „alle Felsenschlösser thun ihre Schätz' ihm auf; I, 96: Das Schloss des Goldes.

II, 27: Wen ich sah und wen an seiner Hand. Vergl. III, 69: „Christus und Sofie.“ Es ist hier vielleicht darauf aufmerksam zu machen, dass auch Jacob Böhme eine heilige Jungfrau Sofie kennt, eine himmlische Braut, nach welcher der irdische Bräutigam stets Verlangen hat. Die brünstige Liebe zu ihr malt Böhme breit und ganz sinnlich aus. Was diese Jungfrau Sofie eigentlich bedeutet, wie ihr Verhältnis zur Trinität ist, das lässt sich kaum sicher feststellen. Böhme wiederholt ständig, das sei nur ein Mysterium für die Eingeweihten, die kindlich Gläubigen. Diese edle Jungfrau Sofie scheint die himmlische Weisheit zu sein, ein integrirender Bestandteil der Gottheit. Der Tod ruft zur Hochzeit mit ihr.

II, 28: Seines Herzens Flut . ., die alles wird erweichen und durchdringen. Vergl. II, 39: „In Luft und Oel, in Klang und Thau durchdring Er unsrer Erde Bau.“ In sein Herz sind auch wir mit aufgenommen II, 23.

II, 28: Hingesenkt im Schauen. Diese selige Ruhe des Anschauns ist eine Lieblingsvorstellung des Dichters. Wenn Goethe im Werther ein „Maienkäfer“ werden möchte, um alles zu geniessen und überall herumzuschweben in dem Duftmeer, so möchte ja Novalis als Pflanze Wurzel treiben, stumm und reglos nur dastehn. Es ist interessant, die beiden Dichter so gegenüberzustellen. Bei Goethe immer noch der Wunsch nach freierer Bewegung, selbst in dem kleinen Bilde; bei Novalis höchste Eudämonie, grösste Ruhe. Alles, was überwunden hat, schaut an in ruhiger Seligkeit. So wiederholt er im Pilgerlied I 105: „Eingewiegt in sel'ges Schauen“, so sind die Abgeschiednen, I 244: „versenkt in sel'ges Schauen“.

II 31: „Wer hat des irdischen Leibes hohen Sinn errathen? Wer kann sagen, dass er das Blut versteht? Vergl. III, 264: . . „sind denn Blut und Fleisch in der That etwas so widriges und unedles? Wahrlich, hier ist mehr als Gold und Diamant, und die Zeit ist nicht mehr fern, wo man höhere Begriffe vom organischen Körper haben wird. Wer weiss, welches erhabene Symbol das Blut ist!“ Und ähnlich II, 169: „Es giebt nur einen Tempel in der Welt, und das ist der menschliche Körper. Nichts ist heiliger als diese hohe Gestalt. Das Bücken vor Menschen ist eine Huldigung dieser Offen-

barung im Fleisch. Man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet."

II 31: „Einst ist alles Leib, Ein Leib, in himmlischem Blute schwimmt das selige Paar." Diese Stelle hat den Erklärern die grössten Kopfschmerzen gemacht. Woerner führt dazu zwei Citate aus den „Lehrlingen" an. Er hat selbst gefühlt, dass sich daraus nichts gewinnen lässt. Ich glaube, man darf die Erklärung nicht allzu weit suchen. „Das himmlische Blut", in dem einst alles schwimmt, ist nichts andres, als was Novalis II 28: „Seines Herzens Flut" nennt, die alles erweichen und durchdringen wird; ist die „Lebensflut", das neue Blut, das überall entspringt (II 24); im Tode ist alles „in Eine Flut" aufgelöst I, 246; die Seligen ergiessen sich alle „in den Ocean des Lebens, tief in Gott hinein, und aus seinem Herzen fliessen" sie zurück etc. Das himmlische Blut ist das „unendliche Meer" göttlicher Liebe, und „einst ist alles Ein Leib", weil wir alle in Gott sind, „in sein Herz mit aufgenommen" (II 23). Das selige Paar schliesslich ist nicht etwa, wie man in jenem krämerhaften Kleben am Buchstaben schon gemeint hat, ein bestimmtes Paar, das da im himmlischen Blute herumplätschert, sondern natürlich ein Symbol für die Wiedervereinigung des Getrennten. Wir hatten ja schon gesehn, dass der Tod eine Brautnacht genannt wird (II, 3), eine „nähere Verbindung liebender Wesen" (II 245), dass er „zur Hochzeit ruft" (II 14). So dürfte diese mystische Stelle verständlich werden. Und ebenso die folgende

II 31: „O! dass das Weltmeer schon errötete, und in duftiges Fleisch aufquölle der Fels!" Hier wird das Bild nur weitergeführt, die Zeit herbeigesehnt, wo Alles nur Leib und Blut ist. Dass dabei nicht „an rohes, verwesliches Blut und Fleisch zu denken" ist (III 264), braucht nicht mehr hinzugefügt zu werden.

II 31: „Nie endet das süsse Mahl, nie sättigt die Liebe sich" u. s. w. Vergl. III, 263: „Alles Geniessen, Zueignen und Assimiliren ist Essen, oder Essen ist vielmehr nichts als eine Zueignung. Alles geistige Geniessen kann daher durch Essen ausgedrückt werden." Schlegel in der Lucinde: „Es liegt tief in der Natur des Menschen, dass er Alles essen will, was er liebt." Und an andrer Stelle spricht er von „der gegenseitigen Unersättlichkeit im Lieben und Geliebtwerden. Ohne diese Unersättlichkeit giebt's keine Liebe."

II 40: Aus Kraut und Stein und Meer und Licht schimmert sein kindlich Angesicht. Man verkennt das ganze Gedicht, wenn man wie Woerner es durchaus pantheistisch auslegen will. W. erklärt, „wir sehn den Heiland in alle Dinge hinein.“ Aber Novalis sagt: Der Heiland sieht aus allen heraus. Das ist ein gewaltiger Unterschied. Ein heilandsfrohes Gemüth erkennt überall den Heiland. Wenn wir ihn nur in die Dinge hineinsähen, wenn Novalis das hätte aussprechen wollen, wozu dann die Bitte an den Vater, den „Heiland“, den heiligen Geist auszugiessen? Dann bedürfte es dieses Gebetes nicht. Der Dichter schildert nicht, was ist, sondern was sein wird, wenn Gott den Heiland sendet. Dann erst wird das alte Paradies „herfürgehn“, dann erst aus allem sein kindlich Angesicht schimmern. Das allein ist ja ganz antipantheistisch, denn der Pantheist hat Gott, weil er die Natur hat, er braucht sich nicht auf die Zukunft zu vertrösten und zu dem Gott im Himmel emporzuflehn, dass er seinen Sohn, d. h. hier den heiligen Geist zur Linderung des menschlichen Elends herabsende. Also nichts verkehrter, als wenn man hier mit dem angeblichen Pantheismus Hardenbergs krebsen geht. Denn dieser „Pantheismus“ ist gut christlich, ist — man möchte trotz des Widersinnes, der darin zu liegen scheint, sagen — durchaus monotheistisch. Novalis spricht sich II, 258 darüber aus. Die wahre Religion, sagt er, sei getheilt in Pantheismus und Monotheismus. „Ich bediene mich hier einer Licenz, indem ich Pantheismus nicht im gewöhnlichen Sinne nehme, sondern darunter die Idee verstehe, dass alles Organ der Gottheit, Mittler sein könne, indem ich es dazu erhebe.“ Novalis führt weiter aus, so unverträglich auch dieser „Pantheismus“ mit dem nur Einen Mittler anerkennenden Monotheismus zu sein scheine, so liessen sich doch beide vereinigen. Nämlich dann, „wenn man den monotheistischen Mittler zum Mittler der Mittelwelt des Pantheismus macht, und diese gleichsam durch ihn centrirt, so dass beide einander, jedoch auf verschiedene Weise, notwendig machen.“ Man vergleiche dazu noch II, 282, 283 resp. Europa, Raich'scher Abdruck S. 178; ferner Europa S. 185.

Bei dem christlichen Mystiker Böhme fand Novalis übrigens den gleichen „Pantheismus“, wenn man dies unglückselige Wort denn schon einmal beibehalten will. In der „Morgenröthe“ heisst es Cap. XXII, 40: . . „und könnet

beweisen, dass nicht in Sternen, Elementen, Erden, Steiner, Menschen, Thieren, Würmern, in Laub, Kraut und Grass, in Himmel und Erden Gott sey, und dass dieses alles nicht Gott selber sey, so will ich der erste seyn, und mein Buch im Feuer verbrennen." Ebenso Cap. IX 41: „Nun fragestu: Weil dann Gott überall ist und selber alles ist, etc. etc."; Capitel XVIII, 124: Die Gottheit sei von der Natur nicht abgetrennt, die Natur sei der Leib, das „Hertze Gottes" sei die Seele. Vergl. ferner Cap. III, 36, 46, 47 u. ö.

II 41: Wir beten für die Geliebten Ruh. Vergl. III, 73: (Christus) „weiss, wie einem zu Mute ist, wenn man seine Geliebten leiden sieht, weil wir leiden." Ueber die Construktion vergl. Petrich 130: Die Romantiker führen „eine gewaltsame Verkürzung des Ausdrucks in der Rektion des Zeitworts herbei." Mit einem Verbum nämlich, „welches naturgemäss eine Präposition neben sich erwarten liess", erscheint „der abhängige Begriff unmittelbar im Dativ oder Genitiv (oder Akkusativ) verbunden." Petrich giebt Beispiele aus Tieck. Novalis noch ähnlich I 68: Die Pilger „klagen die Grausamkeit"; I 139: „wenn sie ihm flehn". Es sei hier gleich angefügt, dass Novalis in den Jugendgedichten auch sagt: „Ich töne meiner Liebe Lied" (III, 83). Das allerdings finde, man in der Dichtung der Zeit, vornehmlich bei den Göttingernt häufig.

II 42: Der kleine Gott auf Deinen Armen. Es ward im Text schon an die Rafael'sche Madonna erinnert. Vergl. dazu I, 181: . . „eine liebliche Mutter mit dem Kinde an der Brust, und Engel sitzend zu ihren Füssen, und aus den Zweigen über ihrem Haupte herunterblickend."

II 43: . . „ein Himmel mir ewig im Gemüthe steht." In fast wörtlicher Wiederholung I 244: „Steht der Himmel im Gemüthe."

III. Ofterdingen-Lieder.

I 59: Der hohe Geist der Lieder. Vergl. I 62: Der Geist des Gesanges; I 143: (Mathilde) ist der sichtbare Geist des Gesanges; II 45: „Des Buches hoher Geist" etc.

I 70: Das Reich der Heiden wird sich enden. Vergl. I 137: Wird denn nie . . das Reich der Alten enden?

I 93: Er ist mit ihr verbündet und inniglich vertraut. Vergl. II 104: . . „bei den Erzgruben . . scheint die Entwicklung dieses Sinnes (des wahren Naturverständnisses) am leichtesten und öftersten stattzufinden."

I 94: Die mächtigen Geschichten der längst verflossnen Zeit. Vergl. III, 107: Der alten Sage mächtige Augen.

I 95: „Er führt des Goldes Ströme in seines Königs Haus, und schmückt die Diademe mit edlen Steinen aus. Vergl. I, 86: . . „um ihn (den König der Metalle) an das Licht des Tages zu fördern, damit er an königlichen Kronen und Gefässen und heiligen Reliquien zu Ehren gelangen möge."

I 95: „Und bleibt mit Freuden arm." Vergl. I 89: „Arm wird der Bergmann geboren und arm gehet er wieder dahin" u. s. w.

I 96: Zu dem allegorischen Gedichte ähnliche Parallelen wie zu dem ersten Bergmannsliede vor allem I, 86.

I 139: „Sowie die Schwingen sich entfalten." Die „Schwingen" des Weins wie I 34: „Der Wein . . schüttelte seine goldnen Flügel."

I 139: „Verschwiegner Eintracht volle Rose trägt er bedeutend in der Hand. Diese Anschauung geht zurück auf die Sitte der alten Römer, bei Festgelagen eine Rose über der Tafel aufzuhängen, das Symbol der Verschwiegenheit, das daran erinnern sollte, das beim Wein und im Rausch Gesagte nicht zu verraten (sub rosa).

I 244: Wer an unsern vollen Tischen einmal fröhlich sass. Vergl. II 32: „Hätten die Nüchternen einmal gekostet, alles verliessen sie und setzten sich zu uns an den Tisch der Sehnsucht, der nie leer wird." Vergl. ferner III 263.

I 245: Des Herzens eignes Herz. Vergl. Petrich S. 121: „Dieselbe Neigung zur Steigerung des Begriffes ins Unaussprechliche und Grenzenlose verbunden mit dem Hang, den Gegenstand in sich selbst zurückkehren, in sich selbst bespiegeln zu lassen, . . zeigen die namentlich von den Schlegels ausgebeuteten Verbindungen, welche den Begriff in der Form des Substantivums durch die Genitivbestimmung desselben Wortes . . potenziren." Novalis schreibt ebenso „Herz des Herzens" I 46; ferner „Dichter des Dichters" II, 187; Genie des Genies III, 303; „Ich des Ichs" III, 303; Wunder

des Wunders III 109; Seele der Seele II, 140; Staat des Staates, Europa 182; Licht des Glanzes I 46 u. a. m.

I 245: Alles, was wir nur berühren, wird zu weichen zarten Brüsten. Vergl. I, 8: . . „jede Welle des lieblichen Elements schmiegte sich wie ein zarter Busen ihm an. Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen."

I 246: Von einander sich zu nähren. Vergl. III 263: „In der Freundschaft isst man in der That von seinem Freunde oder lebt von ihm;" II, 153 „Das Weib . . das höchste sichtbare Nahrungsmittel;" III 95: „Als kaut' er still an einer Braut." S. a. Schlegel, Lucinde: „Es liegt tief in der Natur des Menschen, dass er alles essen will, was er liebt."

I 247: Helft uns nur den Erdgeist binden, einmal kehrt euch um u. s. w. Vergl. II 70: „indess könne jener grosse Zeitpunkt nicht ausbleiben, wo sich die sämmtlichen Menschen durch einen grossen gemeinschaftlichen Entschluss aus dieser peinlichen Lage, aus diesem furchtbaren Gefängnisse reissen, und durch eine freiwillige Entsagung ihrer hiesigen Besitzthümer auf ewig ihr Geschlecht aus diesem Jammer erlösen, und in eine glücklichere Welt zu ihrem alten Vater retten würden." Siehe dazu Schillers „Ideal und Leben."

IV. Vermischte Gedichte.

II 44: So wuchs in ihm ein innrer Sinn. Jean Paul, Vorschule der Aesthetik, I. Teil, der sämtl. Werke Band 41, S. 121: „Das Christentum vertilgte wie ein jüngster Tag die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen . . und setzte eine neue Geisterwelt (s. die folgende Strophe über „Die neue Welt") an die Stelle . . Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äusseren Welt noch übrig? — Die, worin sie einstürzte, die innere." So schreibt Novalis das Attribut des inneren allen möglichen Begriffen zu. Neben „höher" ist es vielleicht das von ihm meistgebrauchte Beiwort. Vergl. Tieck, Musen-Alm. für 1802, S. 258: „Still erwacht sein innrer Sinn."

II 45: Bedächtiglich: Vergl. Petrich, S. 119: „Namentlich bei Tieck fällt sofort die Ueberschwemmung mit den von

andern Eigenschaftswörtern durch die Ableitungssilbe — lich gebildeten, meist adverbial gebrauchten Adjektiven auf, welchen eine den Begriff herabstimmende, verflüchtigende und auflösende Kraft innewohnt. Nicht den Leib der Vorstellung selbst, sondern nur dessen Schatten zeigen sie der Phantasie und entsprechen somit vorzüglich der Aufgabe des romantischen Stils." Novalis: einfältiglich, herzensinniglich, klüglich, seltsamlich, treulich, vergnüglich, gemeiniglich, böslich u. s. w.

II 46: „Die Zeit ist da, und nicht verborgen soll das Mysterium mehr sein; in diesem Buche bricht der Morgen gewaltig in die Zeit hinein." Schlegel in der „Lucinde": „Die Zeit ist da, das innere Wesen der Gottheit kann offenbart und dargestellt werden, alle Mysterien dürfen sich enthüllen." Vergl. I, 144: „Auch mir bricht der Morgen eines ewigen Tages an;" I 68: „Es bricht ein Morgen roth und trübe im weiten Land der Christen an."

II 46: „Das Reich . . das tausend Jahre soll bestehn." Vergl. Corrodi, Kritische Geschichte des Chiliasmus, 2. Aufl. 1794. Jakob Böhme hatte sich über dieses tausendjährige Reich, er nennt es das „Lilienreich", nicht näher ausgesprochen. Zu Novalis' Zeit prophezeihten es u. a. Lavater und Jung-Stilling. Die Anschauung geht zurück auf Offenb. Joh. Cap. XX, 2 ff. Novalis erwähnt das tausendjährige Reich noch III 258 und III 305.

II 49: Mild war die Luft, der Himmel heiter. Das ist, auf eine Zeile gebracht, die Naturschilderung, die durch den ganzen Ofterdingen geht. Vergl. I 55, 71, 77, 100, 176 u. s. w.

II 52: Mit grünem Gold bestreut. Dieses grüne Gold erinnert an Goethes vielcitirten Faust-Vers: „Grau, theurer Freund, ist alle Theorie, und grün des Lebens goldner Baum." Zu dem ganzen Gedicht ist vielleicht zu vergleichen III 185: „Ein höheres Märchen wird es, wenn, ohne den Geist des Märchens zu verscheuchen, irgend ein Verstand, Zusammenhang, Bedeutung hineingebracht wird."



III 83: Theorbe. Ein im 16. und 17. Jahrhundert viel gebrauchtes Saiteninstrument, das zur Begleitung des Gesanges diente.

III 86: An Laurens Eichhörnchen. In ähnlicher Situation führt Hölty den Kanarienvogel und das „Vöglein" in der „Ballade" (Gedichte 1783, S. 80 u. 105), Bürger gar die Fliege vor, Gedichte 1778, S. 22 ff. Das beliebteste Thema der Anakreontiker.

III 86: Das Sprünge macht wie Pantalon. Pantalon ist bekanntlich die unserm Hanswurst entsprechende komische Charaktermaske der italienischen Nationalkomödie.

III 91: „Deinen Wangen entflohen." . . Das Versmass verlangt „entflohn".

III 91: Heiteres Muthes: Ebenso einige Zeilen weiter: „Freudenreiches Blicks." Uebrigens sind grammatische Verstösse bei den Romantikern und auch bei Novalis nicht selten. Vergl. Petrich S. 127.

III 94: Damit es keiner nicht vergisst. Man wird diesen doppelten Gebrauch der Negation wohl zu den romantischen Archaismen rechnen können, die Petrich im zweiten Capitel seiner Schrift behandelt. Novalis wendet diese doppelte Negation nur im Vers an und sagt dadurch schon, dass sie nur als Notbehelf betrachtet sein will. Vergl. II 15: „Wird keinem nicht geraubt"; II 35: weint denn keiner nicht von allen. Auch II 20: „Was würd ich ohne Dich nicht sein?" gehört hierhin. Die erste Negation liegt hier schon in der rhetorischen Frage.

III 99: Nur Dauer ihres Glückes etc. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass es hier „Zur Dauer" heissen soll. Dementsprechend ist auch die Interpunktion in der folgenden Verszeile zu ändern.

III 109: Die beiden Distichen geben in Kürze den Grundgedanken des in die „Lehrlinge zu Sais" eingeschlossenen Märchens von Hyacinth und Rosenblüthchen. II, 75 ff.



Drucke.

(Fehlt in einer Rubrik eine nähere Angabe, so entspricht die betr. Aufl. der fünften.)

Für III konnte die II Aufl. nicht eingesehen werden.

I. Hymnen an die Nacht.

Fünfte Auflage	Athenäum-Druck	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
II 3:					
durchschauen sie die	durchschaun	durchschaun	wie I	wie I	
inniger mich vermische		mische	wie I	wie I	
die Brautnacht währe	währt				
II 4:					
als dem Schatten	den Sch.				
II 4:					
des Mohnes		des Mohns	wie I	wie I	wie I
ahnden nicht					ahnen nicht
im engen, dunklen	in engen				
ein Gedanke des	ein Gedanken				
verloschnen Leben	verlöschten L.				
der Geburt des Lichtes	Geburt-d.Lichtes	Geburt, des			
II 5:					
entbundener Geist	entbundner				
wenn das Licht	wann das L.	wann das L.			
wenn der Schlummer	wann der Schl.	wann d. Schl.			
dunkelm Schoosse	dunkeln Sch.				
wer sie gekostet hat,	wer sie gekostet,				
II 6:					
Umriss sie geziert	Sie geziert				
II 7:					
Du verflögest	verflögst				
im endlosen Raume		i. e. Raum	wie I	wie I	wie I
zergingest du	zergingst				
II 7:					
ehe du warest		eh du w.	wie I	wie I	
eine Siegsfahne		Siegesfahne	wie I	wie I	wie I
II 9:					
Ein Gedanke u. w. es. Ein	. . war es, ein	war es, ein	wie I		
ohnmächtiges Ringen		ohnmächtges	wie I	wie I	
Mit eisernen Ketten	Mit eiserner Kette				

Fünfte Auflage	Athenäum-Druck	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
II 11:					
Der beschw. Glaube	. . . Glauben				
Ins tiefere Heiligtum	. . tiefre H.				
höheren Raum	. . höhern R.				
II 12:					
allmächtiger Liebe	allmächtger				
in tiefem Sinnen	in tiefen S.				
II 13:					
des tiefen menschlichen V.	des menschlichen tiefen				
dunklen Kelch	dunkeln	dunkeln	wie I		
Nur wenige Tage	wenig Tage				
den alten Leichnam	der Alten L.				
sehen dich noch immer	. . sehn dich	sehn d.			
II 14:					
im himmlischen T.		in himmlischem	wie I	wie I	
Triumphe	Triumpf				
in immer höherem Glanz	höherm				
Glanz	Glanze				
II 15:					
Vor Schmerz, wer	Für Schmerz . .	Für Schm.			
II 16:					
Wird nun sein Herz	Wird ihm s. H.	W. ihm sein H.	wie I	wie I	
II 17:					
In hohen Flammen		In hohe Fl.			
II 18:					
vor Liebe brach		für Liebe br.			

II. Geistliche Lieder.

Fünfte Auflage	Erster Druck im Musenalm. f. 1802	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
II 21:					
im Norden	in Norden				
ward zur Liebesstunde	wird zur L.				
II 23:					
im Osten	in Osten				
II 25:					
Und so lass	Und so lasst				
II 27:					
Stein geschoben	. . gehoben				
II 33:					
Name so verhallen	fehlt.	. . so verfallen	wie I	wie I	
II 34:					
im bittern Weh	fehlt.	in bitterm W.	wie I		
II 36:					
der Wahnsinn sieht	fehlt.	d. W. steht	wie I	wie I	
du schaust voll Freuden	fehlt.	Und schaust	wie I		

Fünfte Auflage	Erster Druck im Musenalm. f. 1802	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
II 39:					
in Klag u. Thau. Druckf.		Klang	wie I	wie I	wie I
II 40:					
die sich das Kind	fehlt.	dies Kind	wie I		
Aus den'n er selbst		Aus denen			
II 41:					
Angst an unserm J.		A. in uns. J.	wie I	wie I	

III. Ofterdingen-Lieder.

Fünfte Auflage	Erster Druck im Musenalm. f. 1802	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
I 59:					
in Kurzem				in Kurzen	
der Myrthekranz		der Myrthenkranz			wie I
I 68:					
des Glaubens Wiederbringer				derGlaubens W.	wie III
Ein Klaggeschrei	fehlt.			Ein Klagegeschrei	wie III
I 69:					
im frohen Mute		in frohem M.			
I 72:					
die Myrthe		die Myrthen			
I 73:					
Säbel klirrten				S. klirren	wie I
I 93:					
als wär sie eine Braut	a. w. s. seine Braut	. . seine Braut		wie I	wie I
I 94:					
Fleiss noch Plage	Fleiss und Plage	Fl. und Pl.			
I 95:					
Doch frägt er . .	fragt er				
I 97:					
die festverschlossnen Pforten		festverschlossenen		wie I	
I 97:					
das Inn're zu entbl.	fehlt.	das Innere		wie I	
I 136:					
an unsern Herzen		an unserm H.			
Unsre Reize		Unsere Reize			
sie nicht ganz empor		nicht selbst e.			
innerm Beben		innrem B.			
I 138:					
die heilige Schwellen	die heil'gen Schw.	d. heil'gen Sch.			wie I
I 139:					
dunklem Schoosse	dunkelm Schoosse				
Verschwiegner Eintracht		Verschwiegener			
I 220:					
Freudentrunken		Freudetrunken			wie I
I 221:					
Wenn ich zu dir	fehlt.	Wann ich z. d.			
I 243:					
in dunklen Höhlen		dunkeln			

Fünfte Auflage	Erster Druck im Musenalm. f. 1802	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
I 243: Zählt er auch	fehlt.	Zählt' er auch			
I 245: Opfern kühner Lust		Opfer k. L.		wie I	

IV. Vermischte Gedichte.

Fünfte Auflage	Erster Druck im Musenalm. f. 1802	I. Aufl.	II. Aufl.	III. Aufl.	IV. Aufl.
II 44: verfallnen Bank		verfallenen			
II 46: Das tausend Jahre . .	Was taus. J.				
II 48: Wen'ge mühsam v.	fehlt.	Wenig mühs.			
II 53: dem Zweig		den Zweig	wie I	wie I	



Druck von Erdmann Raabe in Oppeln.

